NR. 14/55
II. Jahrgang
BERLIN
30 PF.

DER FILM SPIEGEL

Die mexikanische Schauspielerin

Maria Felix

Das Ministerium für Kultur teilt mit:

Am 1. Juli wurde in Gegenwart des Ministers für Kultur der Deutschen Demokratischen Republik, Dr. h. c. Johannes R. Becher und des I. Rates der Botschaft der Union der Sozialistischen Sowjet-Republiken, A. L. Orlow, ein Vertrag unterzeichnet, der die Filmbeziehungen zwischen der Union der Sozialistischen Sowjet-Republiken und der Deutschen Demokratischen Republik neu regelt.
Auf der Grundlage von Vereinbarungen, die zwischen den Regierungen beider Länder getroffen wurden, übergibt die Allunions-Film-Vereinigung für den Export und Import von Filmen – Sovexportfilm –, dem Ministerium für Kultur der Deutschen Demokratischen Republik die Pachtverträge an 91 Filmtheatern und anderen Objekten in der Deutschen Demokratischen Republik. Weiter tritt die Allunions-Film-Vereinigung für den Export und Import von Filmen – Sovexportfilm – ihre bisherigen Gesellschafteranteile an der Progress Film-Vertrieb GmbH an die dafür zuständigen deutschen Stellen ab. Die Verträge enthalten weiter eine Neuregelung des Filmaustausches zwischen der Sowjetunion und der Deutschen Demokratischen Republik.
Diese Verträge bringen erneut die großzügige Hilfe der Regierung der Union der Sozialistischen Sowjet-Republiken der Deutschen Demokratischen Republik gegenüber zum Ausdruck. Sie wurden von deutscher Seite vom Leiter der Hauptverwaltung Film beim Ministerium für Kultur, Anton Ackermann, von sowjetischer Seite von den Bevollmächtigten der Allunions-Film-Vereinigung – Sovexportfilm – B. S. Olichejko und N. D. Ljubaschin unterzeichnet.

Unser Bild zeigt die Verabschiedung des sowjetischen Direktors des Progress Film-Vertriebs, A. Tschiginski, der sich nach Abschluß seiner Arbeit zurück nach Moskau begab, auf dem Berliner Ostbahnhof.

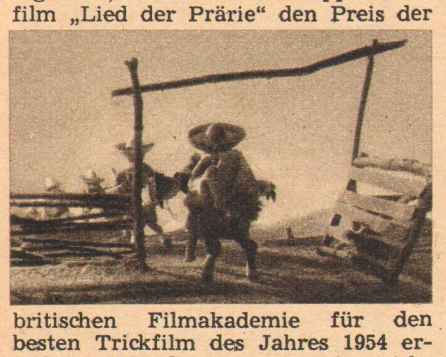
das Neueste ... das Neueste ... das

Im Club der Filmschaffenden trafen sich am 27. Juni Filmschaffende aus der Deutschen Demokratischen Republik mit westdeutschen und ausländischen Teilnehmern der Berlinale zu einer gemeinsamen Aussprache. Unter ihnen waren der Syndikus des westdeutschen Produzentenverbandes, Herr Rauschenbach, Dr. Rennert von der Prometheus-Film, der Produzent Dr. Müller, bekannte Filmkritiker, Mitglieder der Freiwilligen Film-Selbstkontrolle und Gäste aus Italien, England, Holland, der Schweiz, Schweden, Norwegen und Dänemark.
Immer wieder wurde die Notwendigkeit des Kulturaustausches betont. „Vor allem", so führte einer der westdeutschen Teilnehmer an, „ist es die Kunst, die Brücken von Volk zu Volk zu schlagen vermag, besonders aber der Film." Nach der Diskussion, in der über Möglichkeiten und Probleme des Filmaustausches gesprochen wurde, einigte man sich, das Gespräch anläßlich einer Einladung Westberliner Filmschaffender in Westberlin fortzusetzen.
In der Zwischenzeit haben die Gäste Gelegenheit, sich mit den besten Werken der DEFA-Produktion bekannt zu machen.

Der erste deutsch-tschechoslowakische Gemeinschaftsfilm wird auf Grund eines Arbeitsabkommens zwischen den populärwissenschaftlichen Filmstudios der Deutschen Demokratischen Republik und der Tschechoslowakei gedreht.
Der Film „Berge und Meer", der tschechoslowakische Kinder zeigt, die ihre Ferien an der Ostsee verbringen, und deutsche Kinder, die sich in der Hohen Tatra erholen, wird Ende dieses Jahres fertiggestellt sein.

Das DEFA-Studio für Wochenschau und Dokumentarfilme hat mit den Dreharbeiten zu dem Dokumentarfilm „Um den Menschen" begonnen. Der Film erzählt von der Arbeit und dem Leben eines Landarztes in der heutigen Zeit. Für Buch und Regie ist Joachim Hellwig verantwortlich, die Kamera führt Peter Blank.

Stalinpreisträger Jiri Trnka, der bekannte tschechoslowakische Filmregisseur, hat für seinen Puppentrickfilm „Lied der Prärie" den Preis der



britischen Filmakademie für den besten Trickfilm des Jahres 1954 erhalten. Mit dieser neuen Auszeichnung hat der tschechoslowakische Filmkünstler den 24. internationalen Filmpreis erhalten.

Das Zentralstudio für Dokumentarfilme in der Sowjetunion hat über den Aufenthalt des indischen Ministerpräsidenten Nehru in Moskau einen Sonderfilm gedreht.

Mit Unterwasseraufnahmen für einen Film über die Tier- und Pflanzenwelt des Stillen Ozeans wird eine Expedition des Moskauer Studios für populärwissenschaftliche Filme beginnen. Ein weiterer Streifen des Studios, der sich bereits in Arbeit befindet, trägt den Titel „Löß — die Wiege der Fruchtbarkeit".
Dem hundertjährigen Geburtstag des großen Umgestalters der Natur, Iwan Mitschurin, gilt ein Film, der zur Zeit in Mitschurinsk gedreht wird.

In den Filmstudios der Volksrepublik China werden 43 ausländische Spielfilme synchronisiert, unter ihnen aus der SU „Eine große Familie", „Romeo und Julia", „Anna Karenina" und „Nachtasyl"; aus Italien „Rom 11 Uhr", „Weg der Hoffnung"; aus England „Die Geschichten des Mister Pickwick" und aus Japan „Straße ohne Sonne".

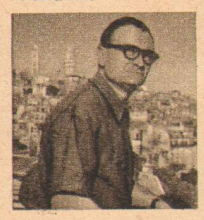
Der DEFA-Filmübernahme- und Außenhandelsbetrieb hat von 1951 bis 1954 Exportabschlüsse über 279 Spielfilme erzielt. Unter den Vertragspartnern befinden sich achtzehn kapitalistische Länder. Etwa 200 Spielfilme wurden in der gleichen Zeit importiert.

Zwischen der Sowjetunion und Japan wurde ein Filmvertrag geschlossen, wonach jährlich zehn Filme beider Produktionen ausgetauscht werden.

Regisseur Dr. Harald Braun (Herz der Welt) hat mit den Aufnahmen für „Der letzte Mann" — eine Wiederverfilmung des erfolgreichen Jannings-Films — begonnen.

Maurice Chevalier wird in Hollywood in der Verfilmung seiner Lebensgeschichte mitwirken. Regisseur des Films wird Billy Wilder sein.

„Der Traum vom Gold" wird ein Film heißen, der dem Leben des bekannten Archäologen Heinrich Schliemann gewidmet ist. Der Film wird von der Westberliner Fono-Produktion gedreht werden.



Julien Duvivier bereitet für seinen nächsten Film das Drehbuch vor. Es handelt sich um eine Verfilmung von Dostojewskis „Brüdern Karamasow".

Den sowjetischen Shakespeare-Filmen „Romeo und Julia" und „Othello" wird in Kürze der Cervantes-Film „Don Quichote" folgen. Das Filmszenarium schreibt gegenwärtig E. Schwarz. Die Regie führt Gregor Kosinzew.

Der neue österreichische Film „Unsterblicher Mozart" wurde am Donnerstag in Moskau aufgeführt. Der Aufführung wohnten Musikschaffende der sowjetischen Hauptstadt sowie der österreichische Geschäftsträger in der UdSSR, Herbert Grubmeier, bei. Der sowjetische Musikwissenschaftler Professor Igor Belsa gab vor der Aufführung eine kurze Erläuterung des künstlerischen Schaffens Mozarts.

Der Präsident der amerikanischen Filmvereinigung, Eric Jonnston, wandte sich in einer Erklärung gegen die „übertriebenen Szenen von Gewalttätigkeit" in vielen Hollywoodfilmen. Der Erzbischof von Los Angeles, Kardinal McIntrye, beklagte seinerseits das „niedrige moralische Niveau gewisser Filme".

Weltfriedenspreisträger Cesare Zavattini, der bekannte italienische Filmautor, hat die Ehrenmitgliedschaft des Clubs der Filmschaffenden angenommen.
In seinem Antwortschreiben teilt er mit: „... Was das Anerbieten betrifft, das Sie mir im Namen des Clubs der Filmschaffenden der Deutschen Demokratischen Republik machen, nämlich dessen Ehrenmitglied zu werden, so bin ich davon tief bewegt, und die anderen drei berühmten Namen, die mir vorausgehen, machen mir Eure so großzügige Anerkennung noch schöner. Ich grüße Sie und sage von ganzem Herzen „Auf Wiedersehen".

Der Roman von Jules Verne „Michel Strogoff" wird einem neuen französischen Farbfilm als Thema dienen. Die Titelrolle spielt der bekannte Schauspieler Jean Marais.

Das sowjetische Filmstudio „Mosfilm" beendet jetzt im Puschkin-Museum seine Aufnahmen für einen Farbfilm über die Gemälde der Dresdner Galerie. Der abendfüllende Film wird mit Ganz- und Teilaufnahmen der besten Bilder einen Überblick über die gesamte Ausstellung geben. Zehn Kurzfilme sind jeweils einem besonderen Thema der Ausstellung, wie zum Beispiel der venezianischen, der slawischen oder der holländischen Malerei, gewidmet.

Die rumänische Filmproduktion hat mit den Außenaufnahmen zu einem Abenteuerfilm „Alarm in den Bergen" begonnen. Gleichzeitig wird ein Lustspielfilm „Vor Redaktionsschluß" nach einem gleichnamigen Bühnenstück gedreht. Mit den Aufnahmen zu drei weiteren Spielfilmen, darunter einem heiteren Kinderfilm „Die rote Seerose" — dem ersten in Rumänien gedrehten Farbspielfilm —, wird im Laufe dieses Monats begonnen.

„Der blaue Engel" nach Heinrich Manns „Professor Unrat" soll bei der Berolina-Film ein dreisprachiges Remake erleben. Für den Film — in der alten

Version war es der erste große Erfolg Marlene Dietrichs — wird noch die Hauptdarstellerin gesucht.

Der Bund der deutschen Filmamateure forderte in Kassel die Wiedereinführung von Kulturfilmen in alle Programme der westdeutschen Lichtspielhäuser. Es wurde mitgeteilt, daß heute pro Jahr in der Bundesrepublik bis 500 Kulturfilme gedreht werden. Davon werden 65 Prozent mit Prädikaten ausgezeichnet, aber nur die Hälfte von den Verleihern angekauft und mit den Programmen geliefert.

Der Haushaltsausschuß des Bonner Bundestages hat den vom Ausschuß für Presse und Film vorgeschlagenen Betrag für Filmpreise von 2,5 Millionen Mark auf 500 000 DM zusammengestrichen. Damit ist unter anderem der Vorschlag hinfällig geworden, westdeutsche Spielfilme, die internationale Anerkennung gefunden haben, mit einer Geldprämie auszustatten.

Diesmal waren wir alle in der Redaktion fürchterlich neugierig. „Heimliche Ehen“ — so hatte uns die DEFA ihren neuesten Film angekündigt. Und da schickten wir auch ganz heimlich unsere neugierigste, unverheiratete A. C.-Mitarbeiterin gleich zum Beginn der Dreharbeiten zum „Tag, an dem die erste Klappe fällt“, hinaus in die Johannisthaler Ateliers. Zurückgekommen, sagte sie mit ernster Miene:

Sie sind angeklagt,

Heimliche Ehen

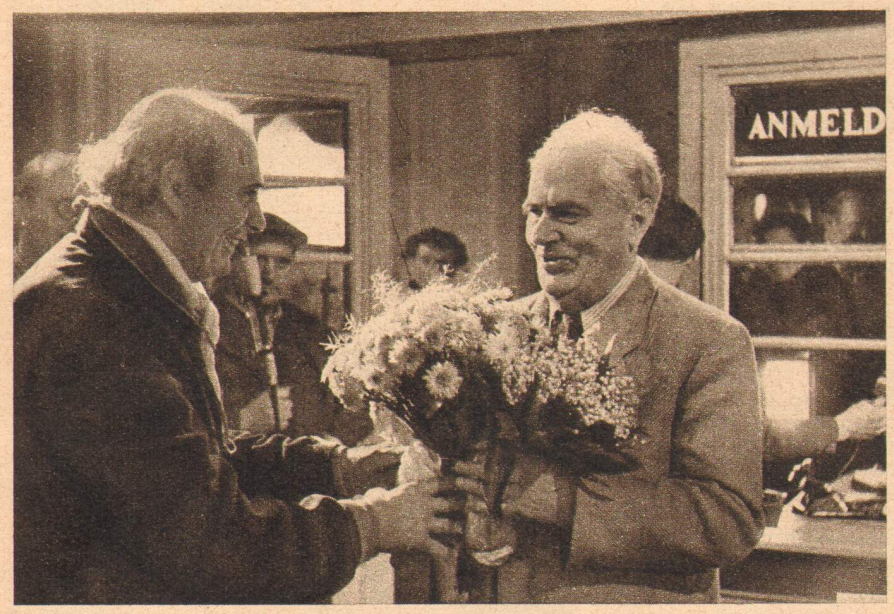
zu führen.

Der erste Drehtag; die erste Klappe. Das heißt: Start frei für die „Heimlichen Ehen“, deren Probleme hoffentlich nicht nur den Regisseur, sondern auch ein recht großes Filmpublikum beschäftigen werden

„Wer“, fragten wir entgeistert. Eine Handbewegung gebot uns Schweigen. „Nicht Ihr, die da draußen. 1. der technische Direktor Trucks und der Chefarchitekt Steinschneider; 2. der Architekt Raugraff und die Architektin Hanni Guttzeit; 3. die Musikerin Lilly und der Chemiker Norbert. Zeugen in dieser Sache sind: der alte Hillebrandt, Frau Oberlin, die Kollegen Architekten und Zeichner des Instituts für Bauwesen und die Bauern der LPG Eschenhöhe.“

„Aha. Nur, wie konnten Sie das so schnell herausbekommen?“

„Ph. Für einen routinierten Gerichtsreporter ist das



Wie sagt man doch bei den Filmleuten? Toi, toi, toi! Der Regisseur-Sohn überreicht dem Schauspieler-Vater vor der ersten Einstellung, die gedreht werden soll, Blumen. Nationalpreisträger Gustav von Wangenheim ist Drehbuchautor und Regisseur dieses Films; Nationalpreisträger Eduard von Winterstein spielt die Rolle des alten Hillebrandt

natürlich ein Kinderspiel. Ein Blick in die Akten (sprich Drehbuchseiten), und schon gibt es die erste Aufklärung über das Ganze ... Vor allem aber ist eines zu bemerken, um jedes Mißverständnis auszuschließen: daß diese dort zwar angeklagt sind, ihre Arme-Sünder-Bank jedoch eine rein ideelle ist. Wer wen anklagt? Wer ein Recht dazu hat? Wer Schuld daran hat, daß es mit den sechs Sündern so weit kam?

Diese Frage richtete ich an die Kollegen des Bauinstituts. Und im Sprechchor — es sind ja schließlich Schauspieler — kam die Antwort:

Schuld — aber bitte — Schuld an all diesem hat doch bloß dieses Schweinevieh. Weil es sich doch partout nicht diszipliniert bewegen wollte und einfach mir nichts dir nichts aus den Buchten ausbrach. Das war damals, als so ein Hans von der LPG seine Grete heiraten wollte und denen, als sie aus der Kirche kamen, eine Herde Borstenvieh zwischen die Beine jagte.

Voller Wut kamen da diese Leute einfach in unser Institut. Sie wollten wissen, wie's mit unseren Plänen stehe und wann wir endlich mit dem Bau in ihrem Dorf beginnen würden.

Was die sich so einbildeten. Ein Zeichen, wie wenig sie von allem verstanden. War doch klar, daß unserem Trucks und dem Steinschneider am meisten daran lag, erst einmal das Projekt „Neue Stadt“ zu entwerfen, zumal dafür doch eine Prämiierung zu erwarten war.

Überhaupt Trucks und Steinschneider. Wer ist denn auf diesen Gedanken gekommen, von einer heimlichen Ehe zu sprechen. Sie arbeiteten eben Hand in Hand. Eine Sitzung jagte die andere. Hielten eben zusammen gegen alles, was kam. Ist doch klar, daß ihnen das große und nicht das lächerlich kleine Projekt am Herzen lag.

Allein die Oberlin, die Architektin Oberlin, die hat ewig quergeschossen und egal von den Schweineställen gequasselt. Sollte dabei zufrieden sein, daß sie überhaupt bei uns arbeiten durfte. Mucksmäuschenstill hätte sie sein müssen, wo doch ihr Mann im gleichen Betrieb arbeitete. Ist ihr schließlich auch schlecht bekommen. Wir waren uns einig: Eheleute im gleichen Betrieb, das gibt's nicht. Na, und die Wege kennt man ja, wie man unliebsame Mitmenschen rausgrault ... Aber — wie das so geht, meist kommt man vom Regen in die Traufe. Da wurde plötzlich die Guttzeit eingestellt. Ein Biest mit Haaren auf den Zähnen. und die schaffte es doch, den Raugraff, einen von unserem alten Stamm, auf ihre Seite zu bekommen. Auf einmal war der auch für Schweineställe!

War nichts zu machen. Steinschneider wollte ihn noch schnell mit seiner Lilly verkuppeln, dann hätte Raugraff doch, als moralisch verpflichteter Schwiegersohn, weiter an dem Projekt „Neue Stadt“ arbeiten müssen. Aber irgendwie hatten sich die alle verschworen. Der alte Hillebrandt, der berühmte Architekt vom Ministerium, die Oberlin in ihrer neuen Stellung; die Lilly ...

Hätten wir wenigstens früher erfahren, daß schon der Raugraff die Hanni und der Chemiker Norbert die Lilly geheiratet hatten, daß sie echte, heimliche Ehen führten! — alles wäre noch anders gekommen — — —“

Da hörte unsere A. C.-Mitarbeiterin zu erzählen auf.

„Was wäre anders gekommen?“, fragten wir atemlos.

Aber sie schwieg und schloß das Drehbuch in ihren Schreibtisch. Nun wissen wir in der Redaktion — und auch sie, die Leser — nicht, wie es weitergeht mit diesen „Heimlichen Ehen“. Man hat bloß einen kleinen Vorgeschmack. Und keine Pointe ...

Die Besetzungsliste des Films gibt auch nur eine Gewißheit — daß nämlich eine Filmkomödie im Werden ist, die einen überraschend weiten Bogen über Darsteller spannt, die bisher in den verschiedensten Genres tätig waren.

Den alten Hillebrandt spielt Nationalpreisträger Eduard von Winterstein. In der Rolle des Raugraff werden wir Nationalpreisträger Franz Kutschera sehen. Die Hanni ist Helga Jordan; den Steinschneider spielt Theo Shall; den Trucks Paul Heidemann; Frau Oberlin Marga Legal; die Lilly Margret Stange; den Norbert Armin Müller-Stahl. An der Kamera steht Eugen Klagemann.

Nationalpreisträger Gustav von Wangenheim, der auch das Drehbuch schrieb, führt Regie.

Und mit dieser letzten Namensnennung ist nun der eigentlich Schuldige an dieser Stümmelreportage bekannt geworden. Denn hätte er nicht ... Da er nun aber hat, glauben wir ihm zumindest eines sicher: daß ihm (und uns allen) jener „Chor der Architekten“ — oder wie diese Art von Chören so heißen möge — schon öfter als einmal begegnet ist. Das heißt, der ganzen Wahrheit die Ehre, wirklich schuldig am Film können dann also auch nur die sein, die Bürokraten sind oder es zulassen, daß Bürokraten Bürokraten bleiben können. Und denen muß — im Film und überhaupt — nicht heimlich, sondern unheimlich heimgeleuchtet werden.

„Woher haben Sie die Wurst auf dem Brot — wenn's keine Wurst mehr gibt, dann meckern Sie wie eine Ziege“, erklären der junge Schlowitz und die LPG-Vorsitzende Rotter dem Pförtner, der sie abhalten will, den „Heimlichen Ehen“ im Institut für Bauwesen auf die Spur zu kommen
(Von links nach rechts: Kurt Rackelmann; Kurt Ulrich, Steffi Spira)

Lachen erlaubt

Zur Aufführung der Filme „Lachkabinett" und „Freitag, der 13."

Lachkabinett

Im Juli läuft in der Deutschen Demokratischen Republik ein Film an, der uns noch einmal einen der größten deutschen Komiker zeigt. Einen Mann, über den so viele gelacht haben und der doch so schnell vergessen wurde. Karl Valentin im „Lachkabinett".

Von Valentin zu erzählen ist schwer. Er besaß nicht den bissigen Witz Otto Reuters und auch nicht die krachlederne Komik eines Weiß Ferdl. Sein manchmal fast irreal erscheinender Humor wirkte nur durch ihn. So ist seine Hinterlassenschaft gering: ein kleines Buch, „Das Brillantfeuerwerk", ein paar Schallplatten und eben dieser Film — oder genauer — einige Szenen aus ihm.

Besser in Erinnerung blieb jene groteske Figur, übermäßig lang aufgeschossen und hager, mit unmöglicher Haltung und in ständigem Konflikt mit den viel zu langen Armen. Wer ihn einmal in seinem schwarzen Mantel und dem schwarzen steifen Hut auf dem mageren Kopf mit den roten Haaren gesehen hat, konnte glauben, einem Leichenbitter auf dem Weg zum Friedhof begegnet zu sein.

Ob er jemals gelacht hat, weiß ich nicht. Und doch war dieser Mann mit dem abgründigen Humor und der unvergleichlichen Kunst zur Groteske von einer unendlichen Feinfühligkeit, die ihn im Laufe der Jahre zu einem menschenscheuen Sonderling gemacht hat. Gleichsam um Entschuldigung für seine Existenz bittend, ging er an der Welt vorbei, die für ihn dann ja auch keinen Platz mehr hatte.

Trotzdem hat er sie geliebt. Schüchtern und leise, wie er selbst war. Der Typ des kleinen Mannes, getreten und in stetem Kampf mit sich selbst und seiner Umwelt. So gab er uns Szenen voll doppelbödigen Humors, bei denen man Tränen lachen konnte und doch den Ernst herausspürte, der in diesen schrankenlosen Späßen verborgen war. In dem verspäteten Nachruf, den man ihm mit diesem Film widmet, sehen wir ihn nun noch einmal. Und in ein paar Momenten sogar den echten Karl Valentin.

G. S.

Freitag, der 13.

Das Geheimnis des tschechoslowakischen Lustspiels? Sehr einfach: Erstens: Im Mittelpunkt steht ein leibhaftiger Mensch, nicht eine leblose These, zweitens werden nicht 90, sondern es wird nur ein Problem behandelt, und drittens: Takt.

Der Held dieses Films ist ein orthodox-katholischer Angestellter a. D. Und der Konflikt zwischen mittelalterlichen Anschauungen und dem heutigen Leben — das ist das Problem. Angestellter sein, regelmäßig in die Kirche gehen und am Freitag kein Fleisch essen, gehören zu den unwandelbaren Dogmen dieses ebenso brillant gezeichneten wie dargestellten Kleinbürgers. Obwohl er seine Frau, die erwachsene Tochter und den erwachsenen Sohn mit verstaubter Rechthaberei tyrannisiert, ist er keineswegs eine simple Spottfigur und durchaus nicht unsympathisch.

Freilich, als unser Held erfährt, daß die Tochter — anstatt „im Amt" zu sitzen — schon seit langem auf einem Donaudampfer den Beruf eines Steuermanns erlernt und noch dazu den hübschen, aber lutherischen Kapitän heiraten will, als er gleichzeitig erfährt, daß auch der Sohn — anstatt „im Amt" zu sitzen — schon seit langem als Installateur arbeitet und noch dazu eine konzessionslose Mohammedanerin heiraten will, da stürzt die künstliche Welt dieses hinter der Zeit zurückgebliebenen Spießers ein.

In seiner Verzweiflung, dem Selbstmord nahe, läuft er zum Pfarrer, zu seinem vergötterten Pfarrer. Das böse Schicksal jedoch will, daß es Freitag ist und der Herr Pfarrer seelenruhig eine Ente verzehrt.

Da sich die Welt — auch seine Frau — gegen ihn verschworen zu haben scheint und selbst der letzte Pfeiler seiner Hoffnung, die gottesfürchtige Achtung vor Ehrwürden, geborsten ist, endet diese menschlich warme Filmsatire mit der guten Miene des halbbekehrten Kleinbürgers zum bösen Spiel der Hochzeit seiner Kinder.

Und dieses Ende — das weiß man — wird der Anfang eines neuen Lebens auch für den Herrn Beamten a. D. sein.

H. H.

DIE WOCHE der 100 Filme

Die Plätze in den Mannheimer „Alster-Lichtspielen“ sind ausverkauft. Auf dem Programm steht — wie auch die großen Plakate an den Litfaßsäulen ankünden — der ungarische abendfüllende Farbfilm „Adler — Wölfe — Abenteuer“ (er läuft in der DDR unter dem Titel „Auf Jagd in den Donauwäldern“). Doch bereits vor Beginn des Hauptfilms wird das interessierte Publikum in eine heitere Stimmung versetzt.

Zum Entzücken des voll besetzten Hauses marschieren auf der Leinwand im Takte einer originellen Musik die Schattenbilder einer Dorfkapelle, nehmen ein Esel, ein Hund und eine Katze bei einem Gockelhahn fachkundigen Gesangsunterricht und erhalten schurkische Wegelagerer ihre verdiente Strafe. Beifall brandet auf — er gilt dem DEFA-Silhouettenfilm „Die Bremer Stadtmusikanten“.

So verlief eine der zahlreichen Veranstaltungen während der diesjährigen Mannheimer Kultur- und Dokumentarfilmwoche.

*

Filmschaffende aus dem Westen und Osten unseres Vaterlandes hatten sich mit vielen ausländischen Kollegen eingefunden, als der Mannheimer Oberbürgermeister die kürzlich zum vierten Male mit internationaler Beteiligung durchgeführte Filmwoche eröffnete.

Erstmalig weilte eine offizielle DEFA-Delegation unter Leitung von Günter Klein, Direktor des Studios für Wochenschau und Dokumentarfilme, als Gast in der am Zusammenfluß von Rhein und Neckar gelegenen badischen Industriestadt.

*

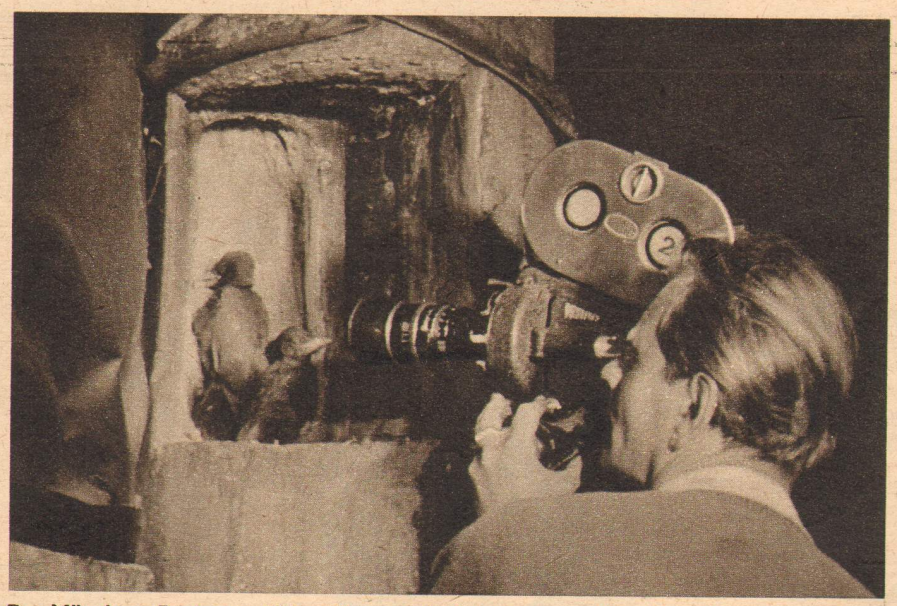
Die Mannheimer sind stolz auf ihre kulturelle Tradition, die eng verbunden ist mit Namen wie Schiller, Iffland oder Bassermann. Sie fühlen sich aber auch der Gegenwart verpflichtet. Ihr Nationaltheater gastierte bekanntlich als erste Bühne der Bundesrepublik, anläßlich der Weimarer Schillerehrungen, in der DDR. Und so ist es gewiß kein Zufall, daß der durch das westdeutsche „Wirtschaftswunder“ in seiner Existenz bedrohte Kulturfilm besonders in der Bevölkerung Mannheims einen zuverlässigen aber auch anspruchsvollen Mitstreiter hat.

Das bewies auch die rege Anteilnahme des Publikums — unter dem sich erfreulicherweise viel Jugendliche befanden — an allen Veranstaltungen, die in diesem Jahr unter dem Motto „Kulturfilme — Spiegel des Heute“ standen. Insgesamt waren 275 Filme aus 12 Nationen gemeldet worden, von denen eine Jury mehr als hundert für die einzelnen Programme auswählte. Darunter befanden sich außer den „Bremer Stadtmusikanten“ noch die DEFA-Filme „Vom Alex zum Eismeer“, „Swinegels Abenteuer“ und „Die Pferde“. Leider untersagte die Bonner Behörde die Vorführung des ebenfalls gemeldeten DEFA-Dokumentarfilms „Thai und Meo“, eines Berichtes vom Leben zweier nationaler Minderheiten in Vietnam. Alle gezeigten DEFA-Filme fanden den anerkennenden Beifall der Zuschauer wie auch zahlreicher westdeutscher Kritiker und Kulturfilmschaffender.

Überhaupt stand die Mannheimer Filmwoche im Zeichen einer herzlichen, aufgeschlossenen Atmosphäre. Damit bestätigte es sich erneut, daß die Bemühungen der DEFA um das Zustandekommen gesamtdeutscher Dokumentar- und Kulturfilme realisierbar sind. Wie erinnerlich, wurden im vergangenen Jahr bereits die ersten erfolgreichen Schritte unternommen; zum Beispiel der Gemeinschaftsfilm über den Evangelischen Kirchentag in Leipzig oder das Austauschabkommen zwischen dem „Augenzeugen“ und der „Neuen Deutschen Wochenschau“.

Zum erstenmal war bei der IV. Mannheimer Kultur- und Dokumentarfilmwoche auch eine offizielle DEFA-Delegation vertreten. Unser Bild zeigt den Direktor des Studios für Wochenschau und Dokumentarfilme, Günter Klein (rechts), im Gespräch mit einem Mannheimer Journalisten

Das DEFA-Studio für populärwissenschaftliche Filme hatte für die Mannheimer Filmwoche unter anderem den Streifen „Swinegels Abenteuer“ ausgewählt



Der Münchner Regisseur Heinz Sielmann bei Aufnahmen für seinen Film „Zimmerleute des Waldes“, der mit einem Preis ausgezeichnet wurde

Fotos: DEFA-Suchner; Steiger, Mannheim; FWU-München

In Mannheim konnten die Delegationsmitglieder der DEFA mit ihren westdeutschen Kollegen zahlreiche Gespräche führen, die den gemeinsamen Wunsch nach enger Zusammenarbeit sowie das Bestreben, dem deutschen Kulturfilm wieder internationale Geltung zu verschaffen, vollauf bestätigen.

Auch das Bedürfnis, die Filmproduktion der Sowjetunion und der Länder der Volksdemokratien näher kennenzulernen, wurde mehrfach betont. Die Lücken, die hier im Mannheimer Programm noch bestehen, wurden allgemein bedauert. In diesem Jahr waren es lediglich die beiden hervorragenden Streifen „Adler — Wölfe — Abenteuer“ und „Im Reiche der stillen Wasser“, die vorgeführt wurden.

*

Die Wahl des besten Dokumentarfilms fiel schließlich auf den französischen Streifen „Emile Zola“ (Regie J. Vidal), eine vorbildliche realistische Darstellung vom Leben und Wirken dieses großen Schriftstellers! Der Filmstar des besten Kulturfilms, „Zimmerleute des Waldes“, war ein Waldspecht, an dessen originellem Berufs- und Familienleben die Kinobesucher staunend und mit großem Vergnügen Anteil nahmen. Der junge Münchener Regisseur Heinz Sielmann konnte hierfür die „Kurpfalzvase der Stadt Mannheim“ in Empfang nehmen.

Von den Kulturfilmen des westlichen Auslandes zeichnen sich vor allem die französischen und belgischen durch ihr Bemühen um künstlerische Gestaltung aus; dagegen fielen die amerikanischen Produkte trotz massiven Einsatzes von Breitwand und Stereoton völlig ab.

*

Abschließend ist festzustellen, daß das zweifellos erfolgreiche Bemühen der Stadtverwaltung und des Filmklubs Mannheim, den Kulturfilm in den Mittelpunkt des Interesses zu stellen, höchstes Lob verdient. Mannheim bietet die notwendigen Vergleichsmöglichkeiten und ist Anlaß für die Kritik, ein verallgemeinerndes Urteil zu treffen. In diesem Jahr wurde hier außerdem allen Teilnehmern die Einheit unseres nationalen Filmschaffens dokumentiert. Aber auch der persönliche Kontakt wurde weiter gefestigt. Ein gemeinsamer Ausflug durch das Neckartal in den landschaftlich überaus reizvollen Odenwald vereinte die Gäste aus Frankreich, Belgien, der Schweiz und der DDR mit ihren westdeutschen Kollegen.

„Wir haben von Anfang an dazu aufgefordert, sich unserer Erfahrungen zu bedienen, und wir begrüßen es, daß unsere Anregungen von verschiedenen Seiten aufgenommen wurden“, erklärte der Kulturreferent der Stadt Mannheim. Auch Leipzig wird schon in diesem September beweisen können, daß es die Erfahrungen und Anregungen richtig ausgenutzt hat. Namhafte Vertreter des westdeutschen Kulturfilms, der Filmklubs sowie Publizisten haben bereits für die Leipziger Kulturfilmwoche ihre Teilnahme zugesagt.

„Bleiben Sie dem wertvollen Film treu!“, mit diesen Worten schloß ein Sprecher der Stadt Mannheim die 4. Dokumentar- und Kulturfilmwoche.

Klaus Lippert

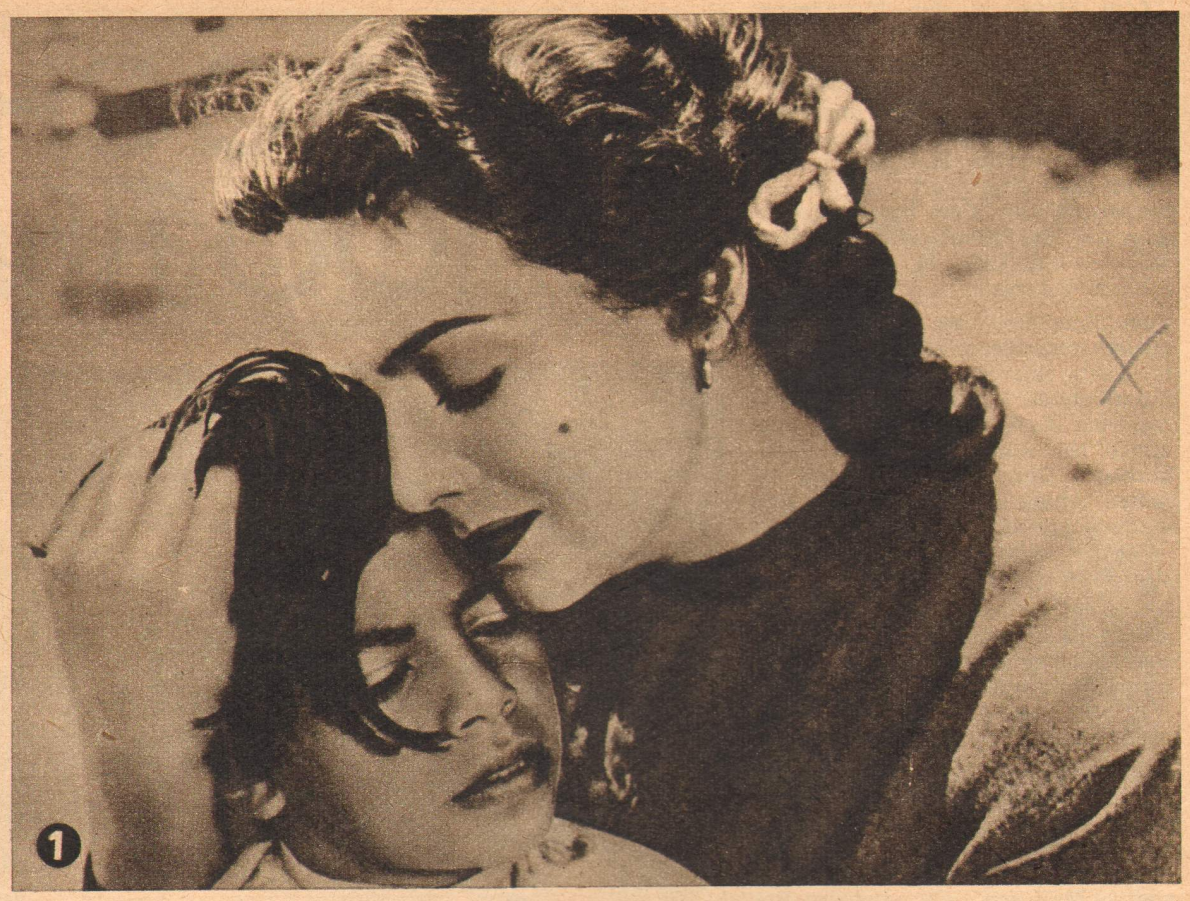
Über Nacht gewissermaßen ist Mexiko — in der Weltpolitik an der Peripherie liegend — zu einer Großmacht des Films geworden. Mexikanische Filme werden heute in aller Welt gezeigt — in Lateinamerika haben sie die Hollywood-Konkurrenz nahezu ganz aus dem Felde geschlagen. Selbst in den USA, vor allem in Texas und Kalifornien, spielen 600 Kinotheater ausschließlich die spanischsprachigen Streifen aus Mexiko.

Das Geburtsjahr des mexikanischen Films war das Jahr 1932, als in Europa und Nordamerika der Film schon eine beachtliche Blüte erreicht hatte. Damals begann eine Gruppe mutiger Künstler, von nicht minder waghalsigen Geschäftsleuten unterstützt, den Kampf gegen die Zelluloid-Sintflut aus Hollywood.

Die „Traumfabrikanten" quittierten die ersten Gehversuche des mexikanischen Films mit Spott und Geringschätzung und erblickten darin alles andere als eine ernst zu nehmende Konkurrenz. Die Hollywood-Streifen beherrschten damals den gesamten südamerikanischen Markt von Tampico bis hinab zum fernen Feuerland. Amerikanische Produzenten kurbelten in der romantischen Landschaft Kaliforniens „echte" historische Reißer, die sich so lange gut verkauften, als keine starke landeseigene Produktion in den lateinamerikanischen Staaten auf der Bildfläche erschien.

Doch dieser Zeitpunkt kam — und zwar in den Jahren 1941/45. Der Eintritt der Vereinigten Staaten in den zweiten Weltkrieg brachte auch für Hollywood Einschränkungen und Schwierigkeiten. Und da entsannen sich Hollywoods Filmbosse plötzlich der Ateliers im benachbarten Mexiko. In wenigen Jahren entstanden zwischen dem Rio Grande del Norte und der Landenge von Yucatan die modernsten, mit allen technischen Neuerungen ausgestatteten Studios.

Die Nordamerikaner drehten — und die Mexikaner drehten mit! Kaum war der letzte Schuß im Pazifik verhallt, da griff der mexikanische Staat ein — mit dem Gesetz zur „staatlichen Lenkung" der Filmindustrie, das dem nordamerikanischen Monopol einen Riegel vorschob. Nur ein Drittel des Filmkapitals verblieb den USA. Die restlichen zwei Drittel teilten sich die alten Gesellschaften „Aztekas" und „Cherubuska Studios" mit einigen kleineren, staatlich subventionierten Firmen.



Damit begann der große „Boom" des mexikanischen Films. Natürlich hatte die steigende Kapazität der Studios auch einen Nachteil: Der Anteil an Kitsch stieg ebenfalls, wenn er auch nicht zur Norm wurde, wie beispielsweise in Hollywood.

Einer der Produzenten erläuterte sein Prinzip: „Ich mache drei bis vier Filme nach meinem sicheren Erfolgssystem — aber einmal im Jahre möchte ich auch richtig experimentieren können. Dies ist ein Wagnis — aber ich glaube, dieses Wagnis lohnt sich."

Der Erfolg gerade dieser Streifen auf den Filmfestspielen in Karlovy Vary, Cannes, Venedig, Locarno und Brüssel hat ihm recht gegeben. Filme wie „Enamorado", „La perla", „Maria Candelaria", „Paloma" und „Rio Escondido" errangen Welterfolg.

Der Hauptanteil dafür kommt zwei Männern zu: dem Regisseur Emilio Fernandez und seinem Kameramann Gabriel Figueroa.

Verbunden mit dem Leben seines Volkes

Emilio Fernandez, Mexikaner indianischer Abstammung, wurde am 26. März 1904 in Hondo im Staat Coahuila geboren. Als aktiver Offizier kämpfte er in der Revolution der dreißiger Jahre gegen das korrupte, vom ausländischen Kapital abhängige Regime der „Banditeros". Nach dem Sieg nahm er seinen Abschied von der Armee und wurde — wie seine vier Brüder — Theater- und Filmschauspieler. Bei einem Abstecher nach Hollywood machte er die Bekanntschaft des Regisseurs John Ford, der ihn ermutigte, sich dem Regiestuhl zu verschreiben. So entstand 1941 sein erster Film „Isla de la Pasion". Seitdem haben 20 Streifen das Atelier verlassen, bei denen Fernandez Regie führte und zu denen er entweder selbst die Drehbücher schrieb oder maßgebenden Einfluß auf ihre Fassung nahm.

Was seine Filme auszeichnet, ist die darin zum Ausdruck gebrachte Liebe zur Heimat, das Anknüpfen an die tausendjährigen Traditionen Mexikos, die meisterhafte Wiedergabe des mexikanischen Alltags und seiner Menschen, der einfachen „Peones". Ein römischer Kritiker charakterisierte Fernandez' Werk mit den Worten: „Ein Schaffen, das unter einer äußerlichen Leichtigkeit das schmerzliche Bemühen um Reife und Klärung in sich birgt. Ein ehrliches, leidvolles Schaffen."

Ein Maler mit der Kamera

Fernandez' Regie-Kompositionen sind jedoch ohne die Leistungen seines Kameramannes Gabriel Figueroa, der seit 1935 das Feld des mexikanischen Films beherrscht, nicht zu denken.

Die Bildwirkung eines seiner Werke bei den Filmfestspielen von Karlovy Vary schilderte ein Augenzeuge: „Auf der Leinwand — eine im Schein der

① Szene aus „Rio Escondido" mit Maria Felix, der am 1. Juli seine Premiere in der DDR erlebte

② Columba Dominguez und Roberto Cañedo in „Paloma", seit dem 17. Juni in unseren Filmtheatern

③ Pedro Armendariz und Dolores del Rio in „Bugambilia"

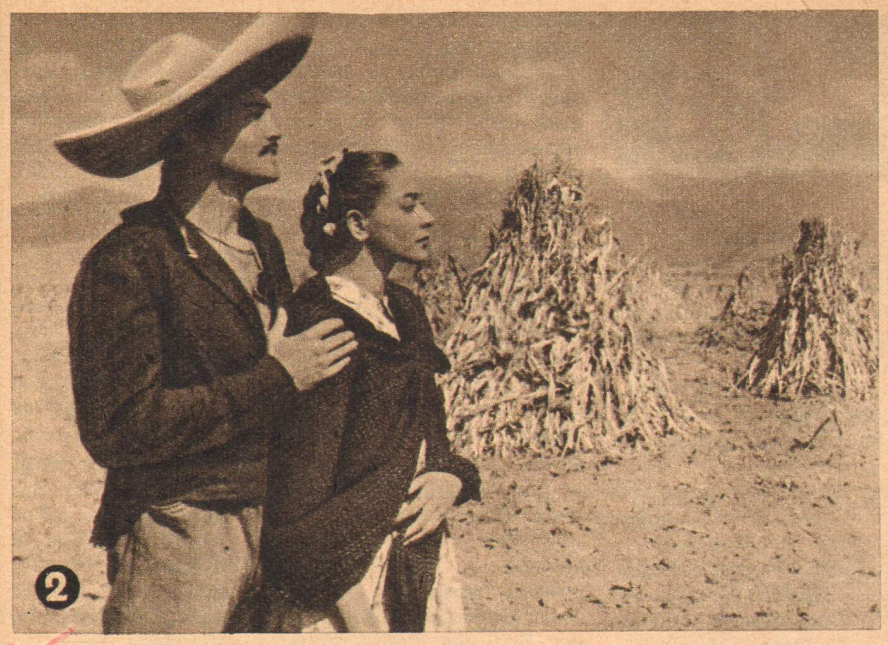
④ Gabriel Figueroa und Emilio Fernandez bei den Filmfestspielen in Venedig 1952

⑤ Szene aus Sergej Eisensteins unvollendet gebliebenem Film „Que viva Mexico" (1933)

⑥ Maria Felix in „Enamorado"

⑦ Nach Travens Roman entstand „Die Rebellion der Gehenkten" mit Pedro Armendariz

Fotos: Archiv, United Artists (1)



Meister des mexikanischen Films

Zur Aufführung der Filme „Paloma“ und „Rio Escondido“ in der Deutschen Demokratischen Republik

untergehenden Sonne exotische Landschaft. Herrliche Wolken stauen sich über der ausgedörrten Erde der Wüste. Über sandigen Weg zieht langsam ein alter Wagen. Man hört ein trauriges mexikanisches Volkslied. Das Bild hält immer noch an — langsam wechselt die Spannung. Nach Belieben können wir jedes der malerischen Bilder auf uns wirken lassen, und mit immer wieder neuen Blikken der Kamera das Einzigartige der mexikanischen Erde, des Himmels und der Menschen entdecken. Lichter und Schatten, dunkle und helle Flächen durchziehen in der Schräge auf der Linie des sich bewegenden Wagens das Bild. Sie schaffen ein Bild von einem außergewöhnlichen Reiz in der Wiedergabe der Stimmung, präzis in der Komposition, voller Tiefe und Plastik. Noch hat die Handlung des Films nicht begonnen, noch kennen wir die Gesichter der Helden nicht und können auch ihr Schicksal nicht erraten, und schon bricht ein stürmischer Beifall im Zuschauerraum aus.“

Figueroa ist ein Kind der Hauptstadt Mexiko-City, wo er 1907 geboren wurde. Nach Absolvierung der Schule studierte er zunächst Musik, später beschäftigte er sich an der Akademie der Künste mit Plastik. Vor die Berufswahl gestellt, entschied er sich jedoch weder für das eine noch das andere, sondern wurde — Fotograf. Doch auch das tote Bild befriedigte ihn auf die Dauer nicht — so kam er als Kamera-Assistent zum Film. 1935 wurde der begabte Anfänger nach Hollywood geschickt, wo er sich in kurzer Zeit mit den Geheimnissen der Aufnahmetechnik vertraut machte. Zurückgekehrt nahm er die Arbeit als selbständiger Kameramann auf und drehte einige Streifen, deren Bildkomposition sich erheblich vom damaligen Klischee des mexikanischen Films abhob. Aber diese Filme waren Dutzendware: blutige Dramen — Salon-Sensatiönchen — geistlose Komödien.

Zwei Meister ihres Fachs

Die entscheidende Wende im Schaffen Figueroas trat ein, als er 1943 mit Fernandez zusammentraf. Beide verband nicht nur die hohe Kultur, die Liebe zur heimatlichen Kunst und ihren reichen Traditionen, sondern auch die ehrliche demokratische Überzeugung. In Fernandez' Filmen spiegelte sich das Leben des Volkes und dessen Kampf ums Dasein wider. Das aber waren Filmstoffe, an denen sich die Phantasie Figueroas entzünden konnte, die sein Können zur höchsten Entfaltung brachten. Davon zeugen 13 internationale Auszeichnungen.

„Wir haben uns eine Aufgabe gestellt“, sagte Figueroa in einem Interview, „in unseren Filmen das auszudrücken, was unsere großen Maler — wie Orozco, Siqueiros, Rivera — auf ihrer Leinwand und ihren Fresken verewigt haben. Wir waren übrigens in dieser Beziehung nicht die ersten. Es ist uns jemand zuvorgekommen, einer, der — wenn auch kein Mexikaner — unsere Kunst tief empfunden, unsere Geschichte, Bräuche und den Kampf unseres Volkes verstanden hat, und dies alles in seinem Film zeigen wollte. Dieser Mann ist Serge Eisenstein.“ Tatsächlich hat der unvollendet gebliebene Film „Que viva Mexiko“ des berühmten sowjetischen Regisseurs auf die Entwicklung des mexikanischen Films erheblichen Einfluß gehabt.

Die beiden großen „F“ des Filmschaffens in Mexiko werden in ihrer Arbeit von einem Ensemble hervorragender Schauspieler unterstützt, von Rosaura Revueltas („Salz der Erde“), von Pedro Armendariz, Maria Felix, Dolores del Rio, Columba Dominguez, der Frau Emilio Fernandez', Maria Elena Marquez. Sie halfen, den Ruhm des mexikanischen Filmes in die Welt hinauszutragen.

Widerstand gegen Hollywood

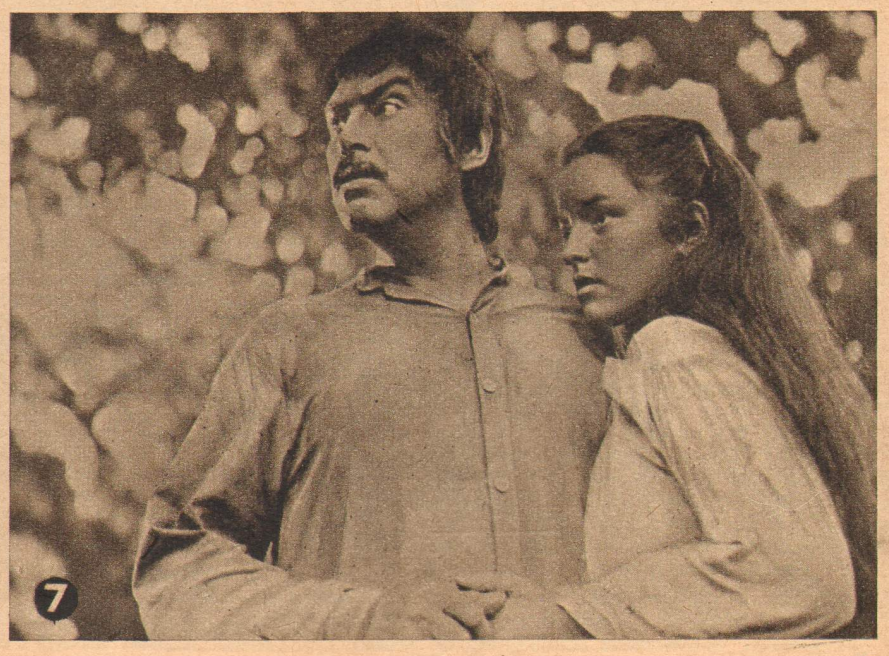
Wie überall aber auf der Welt, wo es etwas zu holen gibt, möchten die USA auch in Mexiko gern wieder ins Geschäft einsteigen. Das in der letzten Zeit wiederholt offenbarte Interesse nordamerikanischer Filmkonzerne an den mexikanischen Ateliers resultiert keineswegs nur aus der behaupteten Tatsache: Mexiko ist ein Filmparadies, denn dort scheint acht Monate im Jahr die Sonne! In Wahrheit lockt das große Geschäft. Und hat man erst genügend Dollars im Film investiert, kann man auch an die Eroberung anderer Industriezweige denken. Mexikos Erdöl, Kohle, Eisenerz, Kupfer, Blei, Zink, Antimon, Quecksilber, Gold und Silber werden in der Wall Street schon lange mit begehrlichen Blicken betrachtet.

Doch diese Bestrebungen stoßen bei den Nachkommen der Azteken auf festen Widerstand. Man kennt die Methoden und Machenschaften der nordamerikanischen „Gringos“ nicht erst seit gestern: 1836 raubten sie Texas, 1848 Kalifornien — das bleibt in Mexiko unvergessen!

Ein Mahnruf der Revueltas

Dem leidenschaftlichen Willen von 25 Millionen Mexikanern nach Frieden und Unabhängigkeit verlieh Rosaura Revueltas in einem kürzlich vom Weltfriedensrat veröffentlichten Brief überzeugenden Ausdruck:

„Es ist schön und ermutigend, feststellen zu können, daß sich niemals in der Geschichte eine so breite, weltweite Bewegung mit einem so hohen Ziel entfaltet hat wie die zur Erhaltung des Friedens. Darin müssen wir das wahrhafte Zeichen unserer Zivilisation, den höchsten Ausdruck des Menschen sehen, der entschlossen ist, aus dem Dickicht, der Höhle der Finsternis zu entkommen, um in Sicherheit über die weiten Gefilde unserer Erde zu schreiten. Für viele Völker ist das Licht noch ungewiß, aber die Morgenröte ist nahe, erfüllt vom Leben und von glücklichen Aussichten.“ *P—.*



Der Tonmeister

Karl Tramburg heißt er, ist 53 Jahre alt, wettergebräunte Haut und blaue Augen lassen ihn interessant aussehen. Beruf, Tonmeister. Seit dem „jüngsten" Tag bei der DEFA. So. Mit dieser Beschreibung müßte man ihn auch im Babelsberger Tonkreuz, dem Haus mit den meisten Räumen, herausfinden. Doch wenn du glaubst, du hast'n, sitzt er in dem Kasten, so genannt der kleine LKW mit dem weißen Schild an der Schutzscheibe: DEFA-Aufnahmewagen.

Dem Fremden flößt sein Inneres Furcht ein. Apparate, wohin man sieht, Kabelrollen, Schalter und Drähte. Und dann ist da auf einmal noch die Stimme des Schauspielers im Wagenraum und die des Regisseurs und überhaupt alles, was bei der Aufnahme Geräusche ergibt. Da getraut man sich kein Wort mehr zu sagen, wenigstens so lange nicht, bis man gemerkt hat, daß das Mikrofon wohl von außen hier herein überträgt, das in umgekehrter Weise Funktionierende jedoch abgeschaltet ist.

Man kann also ruhig reden. Zum Beispiel von dem Jahr 1916, als der junge Elektriker und Monteur Karl Tramburg sich bei der Ufa vorstellt und ab sofort seinen Beruf in den Stummfilmateliers ausübt. Noch hat Karl Tramburg kein festes Ziel, ihm gefällt einfach die Atmosphäre beim Film, die ihn gleichzeitig anspornt, alles Neue in sich aufzunehmen und zu beherrschen. Nicht lange darauf legt er die Vorführerprüfung ab.

Ganz hinten im Berliner Union-Theater arbeitet Karl Tramburg. Vor ihm die Berliner, wie sie mit offenem Mund den „Tanzenden Tor" verfolgen oder Pola Negri bewundern. Da glaubt er, Filmvorführer zu sein, sei der schönste Beruf.

1925. Der erste Tonfilm kommt heraus: „Das Mädchen mit den Schwefelhölzern". Als die Zeitungen höhnisch über die erste, mit vielen technischen Störungen verlaufene Vorstellung schreiben: der quiekende, quakende, tönende Film, ärgerte sich Karl Tramburg so, als sei es eine persönliche Beleidigung und schwor sich, den Zeitungsleuten noch zu zeigen, was eine Harke ist.

Die Tobis holt sich den Dreiundzwanzigjährigen und schickt ihn mit dem Auftrag, die neuen Tonapparate in den Filmtheatern einzubauen, durch Deutschland, in die Schweiz und nach Österreich. Trotz seiner technischen Versiertheit und großen Erfahrung wird er in den dreißiger Jahren entlassen. Etwas später gibt man ihm eine Chance, aus der Arbeitslosigkeit herauszukommen. Er kann bei der gleichen Filmgesellschaft im Atelier anfangen. „Dort kann ich doch überhaupt nichts" sagt sich Karl Tramburg besorgt, wird dann aber trotzdem Mikro-Assistent oder, besser gesagt, „Stativkutscher". Denn viel mehr, als das Mikrofon von einer Seite auf die andere zu rücken, gehörte nicht zu seinen Aufgaben. Danach jedoch begann der Tramburg zu „springen", wie es die Fachleute sagen. Denn er hatte das Zeug dazu. Im Johannisthaler Atelier überwachte er zuerst die Spielabteilung, leitete sie bald darauf und kommt nach Babelsberg zurück als Tonmeister.

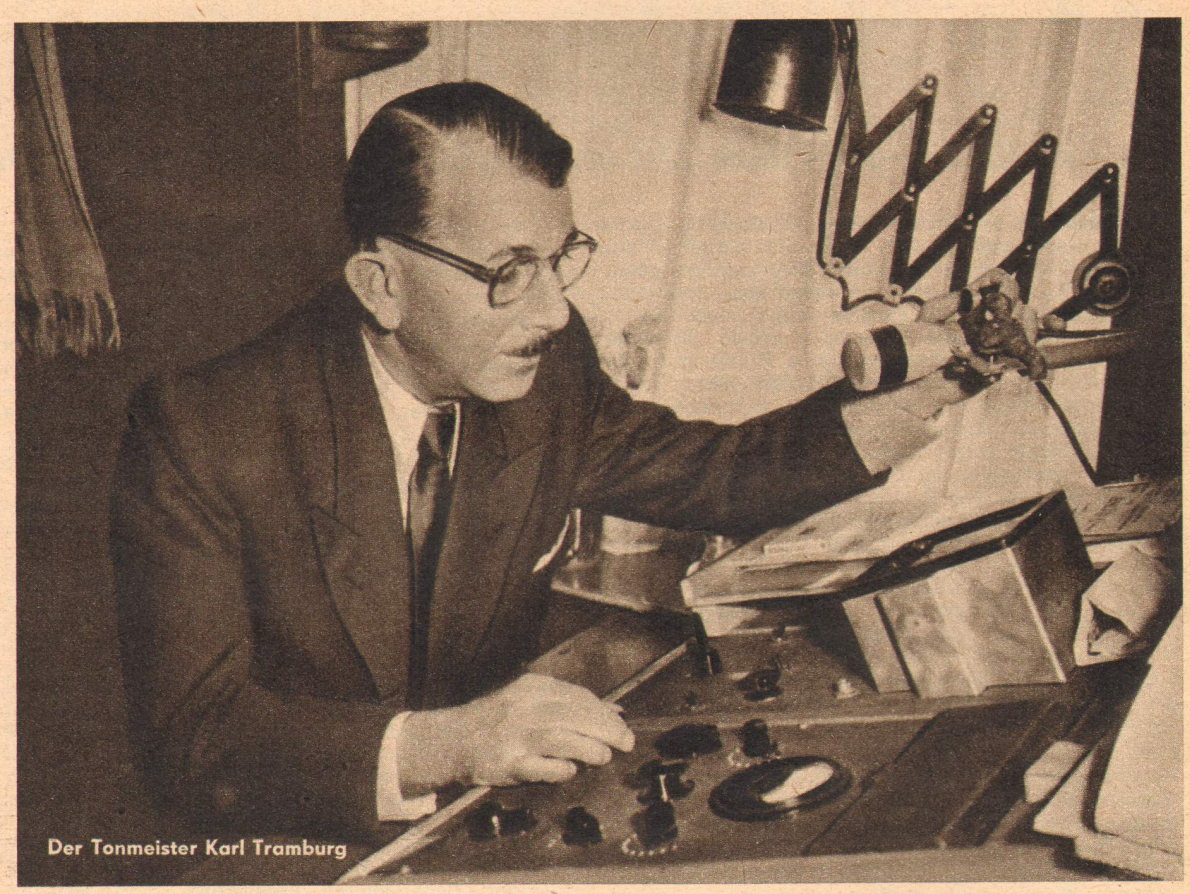
Gern spricht Karl Tramburg davon, wie nach 1945 sowjetische Offiziere ihn mit dem Auftrag holen, mitzuhelfen, den deutschen Film neu aufzubauen; und stolz zählt er die Filme, denen er den richtigen Ton gab: „Grube Morgenrot", „Rotation", „Figaros Hochzeit", „Das kalte Herz", „Leuchtfeuer" und die kommenden „Polterabend" und „Robert Mayer".

Aber nun müssen wir unterbrechen, eine Aufnahme soll aufs Band gehen. Karl Tramburg sitzt vor dem Mischpult, zu dem alle Kanäle der Mikrofone ankommen und an dem er dem Ton die richtige Stärke gibt. Jetzt heißt es aufpassen, daß es keinen Versprecher gibt, oder daß keine Nebengeräusche kommen. Denn oft ist das so, daß bei Außenaufnahmen ein Flugzeug vorüberfliegt und das Motorengeräusch sich in die Szene drängt, die im 18. Jahrhundert spielt. Dann heißt es sofort abbrechen und wiederholen. Das ist der Techniker Tramburg.

Mit dem Regisseur, dem Kameramann und den Schauspielern sich immer einig zu sein, ist Voraussetzung für seine gute Arbeit. Oft muß der Schauspieler etwas stärker sprechen, damit der Ton klar kommt, oder der Regisseur muß die Aufstellung etwas verändern, damit das Mikrofon einen günstigen Platz hat und trotzdem nicht aufs Bild kommt. Das ist der Tramburg, als einer vom Kollektiv.

Es ist noch kein Meister vom Himmel gefallen, heißt es im Volksmund. Bei dem Tonmeister trifft das ganz bestimmt zu. Zu diesem Beruf gehört Liebe und sehr viel Geduld. Leider ist es aus diesem Grunde um den Nachwuchs sehr kärglich bestellt, obwohl heute die Ausbildung überwacht und in jeder Hinsicht gefördert wird, ganz im Gegenteil zu der Zeit, als Karl Tramburg auf eigene Faust, in vielen langen Jahren seinen Beruf erarbeiten mußte.

Christa Otten



Der Tonmeister Karl Tramburg

Filmpremieren in der DDR

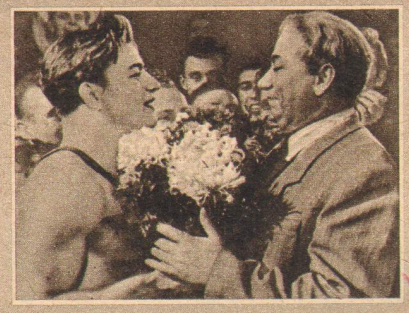
Vor einigen Jahren gingen die Meldungen über geheimnisvolle Giftmorde an Tieren im Frankfurter Zoo durch die Presse. Sie regten den Kameramann Mathes und den Drehbuchautor Edgar Kahn dazu an, eine interessante Filmgeschichte zu schreiben.

Liebe, Eifersucht und verdrängte Machtkomplexe sind in diesem Film die Motive des Verbrechers, der es geschickt versteht, den Verdacht auf einen Unschuldigen zu lenken, bis ihn schließlich doch die gerechte Strafe trifft.

Der unter dem Titel „Gift im Zoo" laufende westdeutsche Film, von Regisseur Hans Müller inszeniert, wird seine Aufführung am 15. 7. erleben.

„Tanz in der Sonne" ist ein westdeutscher Film, der in den Theatern der DDR zu sehen sein wird.

Der Untertitel könnte auch heißen: Wie sich Klein-Moritz eine Auslandstournee junger Tänzerinnen vorstellt. Südliche Sonne (in Farbe natürlich) zu den Häuptern, alles mögliche zu den Füßen, und ab und zu wird ein bißchen gehüpft. Sonst poussiert man mit dem Chauffeur, der aber auch ein berühmter Torero und außerdem ein berühmter Sänger ist ... ja, er ist einfach alles. Er ist wie dieser ganze westdeutsche Film: ein starkes Stück. Ab 15. Juli — man fragt sich wieso — bei uns.



Der sowjetische Sportfilm „Der Weltmeister" wird am 22. Juli in der DDR erstaufgeführt.

Der Film erzählt uns die Geschichte eines jungen Sportlers. In seiner freien Zeit übt er sich im Ringen. Bald ist er der beste Sportler in seinem Dorf. Er will in die Stadt zu einem Staatstrainer, um weiterzukommen. Begabt ist dieser Junge, aber auch sehr überheblich. Und so bekommt er auch eine gehörige Lektion erteilt. Nur harte Arbeit, muß er erkennen, führt zum Ziel. Mit Hilfe seiner Sportfreunde bereitet er sich auf seinen großen Kampf um die Weltmeisterschaft vor.

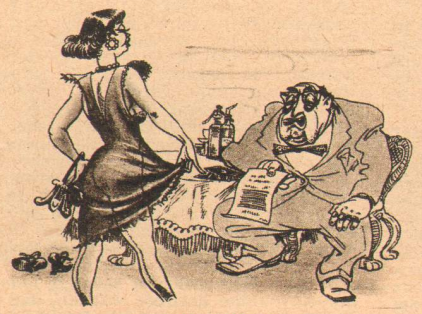
Aus der Tschechoslowakischen Volksrepublik kommt der Lustspielfilm „Freitag, der 13.", der am 22. Juli erstaufgeführt wird.

Ein heiterer Film, der in humorvoller Weise alte, verstaubte Gewohnheiten aufspießt. Im Mittelpunkt ein ehrenwerter Beamter a. D., befangen in längst überholtem Standesdünkel; ein Haustyrann, der nur drei Dinge im Leben für notwendig erachtet: Beamter zu sein, regelmäßig in die Kirche zu gehen und freitags kein Fleisch zu essen. Als er merkt, daß seine „mißratenen" Kinder das für weit weniger erstrebenswert halten, bricht für ihn eine Welt zusammen, seine alte Welt. Es ist für ihn aber auch zugleich der neue Anfang. Regisseur des Films ist Paló Bielik.

Matz macht Mätzchen

Wohlgerundete Waden gehören zu den Reklamerequisiten jeder Strumpffirma. Dagegen ist auch kaum etwas einzuwenden, wenn nicht ... Dieses „wenn nicht" betrifft Fräulein Hannerl Matz, die — kaum die Eierschalen des Filmdebuts abgestreift — glaubte, sich einen Skandal leisten zu können und sich auf halbseitigen Großinseraten westdeutscher Illustrierten bis hoch über die Waden abbilden zu lassen. Ohne Rücksicht auf die Pflichten, die ihr als Ensemble-Mitglied des Wiener Burgtheaters auferlegt sind.

Die Wiener Öffentlichkeit reagierte ebenfalls entsprechend. „Wohin kommt das Burgtheater", empörte sich eines der führenden Blätter, „wenn die Oberweite zum Maß aller Dinge wird? Heutzutage ist anscheinend der Blick für den guten Geschmack durch den grünen Star getrübt. Wer sich aber den klaren Blick bewahrt hat, der ist dafür, dem Burgtheater diesen grünen Star zu stechen. Damit dem Starmatz, dem Star Matz, die Star-Mätzchen vergehen".



„... Einsatz bei der 1. KS-Division in Kaiserslautern, lese ich da — hast Chancen für die Titelrolle in der ‚Eisernen Jungfrau', meine Kleine!"

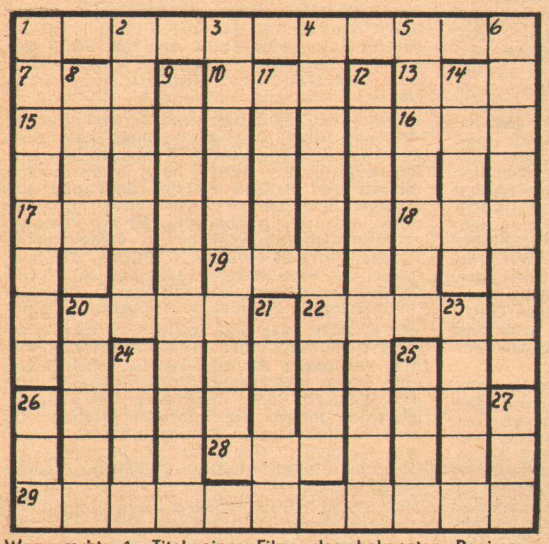
Zeichn. Rauim

„Emmy" contra „Oskar"

Hollywoods Filmpreis des Jahres, der „Oscar", hat eine Rivalin, die „Fernseh-Emmy" erhalten. Diese erstmals an Walt Disney — den Vater bekannter Zeichentrickfilme — verliehene Trophäe der amerikanischen Fernsehindustrie ist der neueste Ausdruck des erbitterten Konkurrenzkampfes zwischen Film und Television.

Zu einer Groteske wurde neulich diese mit allen erlaubten und unerlaubten Mitteln ausgetragene Fehde, als Hollywood sich eine gewisse Sendezeit kaufte und seinen neuesten Superfilm mit ganz großer Starbesetzung über den Fernseh-Bildschirm laufen ließ. Millionen Amerikaner drängten sich vor den Bildschirmen. Doch an der spannendsten Stelle ließ die Gesellschaft die Sendung abbrechen. Und der Ansager erklärte mit mokantem Lächeln: „Wenn Sie sich den ganzen Film ansehen wollen, dann müssen Sie Ihren bequemen Klubsessel zu Hause verlassen, sich um Karten bemühen und ein Filmtheater aufsuchen. Das unterscheidet den Film vom Fernsehen!" Pointer

Kreuzworträtsel



Waagerecht: 1. Titel eines Films des bekannten Regisseurs Wolfgang Staudte, 7. weibliche Figur aus der Oper „Godiva" von Roselius, 10. Lebensbund, 13. Name mehrerer Päpste, 15. ägyptische Göttin der Weisheit, 16. Klostervorsteher, 17. Quadrillefigur, 18. kleine Ansiedlung, 19. vollbrachte Handlung, 20. Stück vom Ganzen, 22. Nebenfluß der Kur, 28. Fluß in Schottland, 29. Titel eines Films mit Nationalpreisträger Kleinau.

Senkrecht: 1. Name der Zirkusfamilie des Films „Eine vom Zirkus", 2. italienischer Film, 3. tschechoslowakischer Film mit Hedrika Melicharowa, 4. sowjetischer Farbfilm, 5. weltberühmte sowjetische Tänzerin, u. a. im Film „Meister des russischen Balletts", 6. Filmtitel des Regisseurs Wolfgang Staudte, 8. Berliner Witzfigur, 9. Autor des Romans und Drehbuches „Der Ochse von Kulm", 11. Oper von Moniuszko, 12. Bezeichnung eines Stützstockes bei Fußtouren, 14. Präsident der Gesellschaft für Deutsch-Sowjetische Freundschaft, 20. Gesellschaftstanz, 21. Komponist der Oper „Fra Diavolo", 23. Filmschauspieler, Darsteller Ernst Thälmanns, 24. Regisseur des Films „Pole Poppenspäler", 25. Darsteller des Jimmy im Film „Alarm im Zirkus", 26. Rat, Hinweis, 27. Wagenteil.

Auflösung aus Heft 13

Waagerecht: 1. Poker, 3. Taro, 5. Gobelin, 7. Mexiko, 8. Dekade, 9. Zerrung, 10. Ali, 12. Robe, 13. Belga, 14. Russe, 16. Mole, 18. Guano, 20. Samara, 22. Loggia, 24. Gerte, 25. Sehne.

Senkrecht: 1. Pogodin, 2. Kerbe, 3. Taxi, 4. Rokoko, 6. Linderung, 7. Medea, 9. Zerberus, 11. Libelle, 15. Segura, 16. Monolog, 17. Ansager, 19. Liane, 21. Mate, 23. Giseh.

5 Minuten FILMGESCHICHTE

I. Der französische Film (Fortsetzung)

Nach Beiträgen von Roger Régent, R. M. Arlaud, Pierre Leprohon

Die Zensurbehörden, mit denen die französischen Filmschaffenden von 1940 bis 1944 rechnen mußten, waren Ursachen für einen eigenartigen Weg des französischen Films. Die Autoren sahen sich gezwungen, ihre Themen innerhalb der wenigen Gattungen, die ihnen zugänglich blieben, zu wählen: im Kriminalroman, im Märchen, in der phantastischen Erzählung oder im harmlosen sentimentalen Lustspiel. Auf diese Weise blieb der Film in Frankreich vier Jahre lang eine von der Realität der Gegenwart völlig abgewandte Kunst.

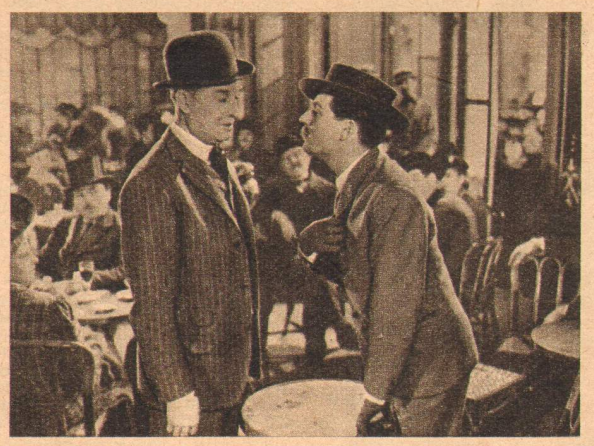
Der französische Film hörte auf, Zeuge der Zeit zu sein. Dennoch werden Filme wie „Les Visiteurs du Soir", „Le Ciel est à nous", „Les Anges du Pêche", „Les enfants du paradis" oder „La Nuit Fantastique" künstlerische Werte bleiben. Von 1940 bis 1944 lag den Finanziers vor allem am Herzen, Geld beiseite zu legen, und so investierten sie — auf lange Frist — Kapitalien in nicht zeitbedingte und hochwertige Filme.

Die „Vier Großen" der französischen Filmateliers waren nicht mehr im Lande, und so galt es, frische, junge Kräfte zu entdecken, um René Clair, Jacques Feyder, Jean Renoir und Julien Duvivier zu ersetzen. Es tauchten auf: Robert Bresson, Henri-Georges Clouzot, Jacques Becker, Jean Delannoy, Louis Daquin und einige andere, während Marcel Carné und Claude Autant-Lara ihren künstlerischen Ruf festigten.

Alle diese Regisseure mußten unter den gegebenen Bedingungen mit den Autoren einen Stil schaffen, mit Frohsinn arbeiten und der Reinheit, der Schönheit und der Größe als Themen zum Erfolg verhelfen, damals eine Notwendigkeit für das französische Volk, um die ihm auferlegten Prüfungen zu überstehen und Glauben und Hoffnung an ein glückliches Leben zu bewahren, das es nach der Befreiung schimmern sah.

*

Die Zeit unmittelbar nach der Zerschlagung des Faschismus war für den Verlauf, das Leben und den



„Schweigen ist Gold", von René Clair gedreht, fing die Atmosphäre der Weltstadt Paris und der ersten Filmateliers ein. In der Hauptrolle: der berühmte Schauspieler und Chansonnier Maurice Chevalier

Stil der Filmproduktion in Frankreich weniger spürbar als in den anderen Ländern Europas. Allerdings ist eine Nuance zu vermerken: das Streben nach wirklichkeitsferner Kunst, kennzeichnend für während des Krieges gedrehte Stoffe, ließ nach der Befreiung nach. Frankreich kannte auch seine Periode „zeitverbundener Filme", dem Kriege und der Besetzung gewidmet; aber es war ein schnell vorübergehender Reflex, der nur zwei Filme von Wert hinterließ: „La Bataille du Rail" und „Le Père Tranquille", beide von René Clement, einem neuen Regisseur.

Die anderen, unter denen Clouzot, der seinen Ruf durch einige Werke bestätigte, ein Sonderplatz eingeräumt werden muß, entfernten sich von der düsteren Kunst, die vor dem Kriege typisch französisch gewesen war. Diese Tendenz wurde durch das Erscheinen des Films „Monsieur Vincent" betont, der seinen Regisseur Maurice Cloche vorübergehend in den Vordergrund rückte. Dieser Film brachte die moralgetönte Biographie in Mode und verursachte eine Folge ungleicher Produktionen, die versuchten, ein internationales Publikum zu erfassen, auf das die Filmwirtschaft bisher nicht gerechnet hatte.

Auf einem ausgedehnten Gebiet erlaubte dieses Publikum mehreren (zwischen 1940 und 1945 aufgetauchten) Filmschöpfern, erfolgreich Filme mit der Tendenz eines Grundgedankens zu lancieren, wie Jean Delannoy, der sich auf große menschliche Probleme spezialisiert; Cayatte, der die Projektionswand als Mittel des Plaidoyers benutzt und als früherer Rechtsanwalt die Fragen der bürgerlichen Justiz aufgreift; und Jacques Becker, der in aufeinanderfolgenden Ausschnitten verschiedener Milieus die Chronik seiner Zeitgenossen schreibt, wobei er den Stoff auf ein Minimum beschränkt.

Geblieben ist im französischen Film bis heute sein völliger Individualismus. Die Meister zeugen keine

Mit den „Verbotenen Spielen" appellierte René Clement an das Gewissen der Menschheit, den Frieden zu erhalten, und zeigte am Beispiel der elternlosen Kinder die schrecklichen Folgen des Krieges

Schüler, sie gehen ihren Weg. Cocteau geht seinen Lieblingsthemen nach, wobei er sich begnügt, vor allem sein literarisches Werk zu verfilmen. Clouzot erlebt Schwierigkeiten, die seinen Aufstieg verzögern. Carné packt resolut legendäre, historische und poetische Stoffe an. René Clair und Julien Duvivier, nach Frankreich zurückgekehrt, setzen ihre sehr persönlichen Versuche fort. Claude Autant-Lara hatte kürzlich seinen großen Erfolg mit „Le Rouge et le Noir".

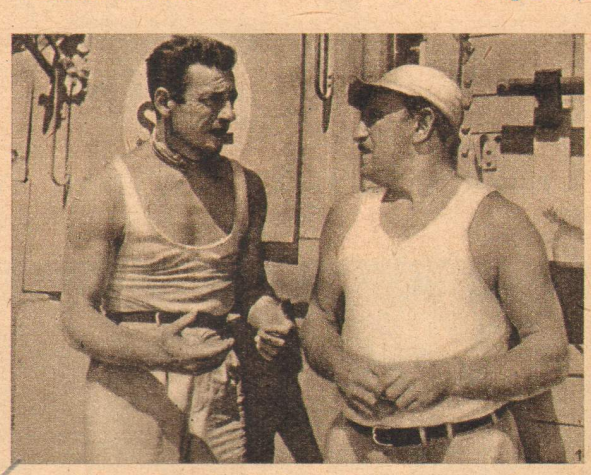
Sogar die „Neuen", die „Jungen", versuchen, sich eigene Wege zu bahnen, wovon viele noch nicht ihre wirkliche Chance erhalten haben. Es sind Melville, Lefranc, Habib, Bromberger, Pinotheau und Rouquier. In Tati und Dhéry hat man die Hoffnung gesetzt, daß sie eine Form des französischen Lustspiels entdecken.

*

Die französische Filmproduktion beläuft sich heute auf etwas über hundert Filme im Jahr, womit sie ungefähr die Produktionsziffer der Vorkriegszeit erreicht. Sie entspricht durch die Verschiedenheit ihrer Aspekte und ihrer Bestrebungen den Ansprüchen eines geographisch immer ausgedehnteren und auch an sich immer verschiedenartigeren Publikums. Es ist deshalb nicht verwunderlich, in der Gesamtheit dieser Produktion einen überwiegenden Prozentsatz von Unterhaltungsfilmen zu finden, die allein den Besuchern die von ihnen erwartete Zerstreuung liefern sollen, und erfreulich, immer seltener in dieser Gattung oberflächlich geschriebene und schnell heruntergedrehte Filme zu entdecken.

Immerhin repräsentieren diese Werke nicht den französischen Film von heute. Die Verbesserung der Durchschnittsproduktion wird stets durch das Beispiel hochwertiger Werke angeregt. Diese sind es, die man vor allem betrachten muß.

Als wesentliche Elemente fallen bei ihnen einerseits, wie gesagt, der individualistische Charakter der einzelnen Werke auf und andererseits das ständige geistige Suchen nach Neuem. Es gibt keine stilgemäßen Strömungen, und oft stellt man weniger eine Vollkommenheit als die Kühnheit des Experimentierens fest. Und das muß gerade bei dem heutigen französischen Film als hoffnungsvolles Versprechen für den von morgen vermerkt werden. (Wird fortgesetzt)



Yves Montand und Charles Vanel in Henri-Georges Clouzots Film „Lohn der Angst", der durch seine krasse realistische Handlung Aufsehen erregte und das amerikanische Ausbeuterwesen schonungslos entlarvte

VEB ROSODONT-WERK, WALDHEIM

Seit Generationen bewährt: zur Möbelpflege

Glanzrein

Wir öffnen BRIEFE

Fragen des Breitwandfilms

Viele unserer Leserbriefe der letzten Zeit beschäftigen sich mit Fragen des Breitwandfilms. Da wir glauben, daß dieses Problem für weitere Kreise von Interesse ist, veröffentlichen wir einen Beitrag des Direktors der Produktion des VEB DEFA-Studios für Spielfilme, Dr. Albert Wilkening. Der Artikel stellt einen gekürzten Nachdruck aus Heft Nr. 3/55 der Zeitschrift „Deutsche Filmkunst" dar.

I. Technische Fragen

Die Diskussion über das Bildformat ist in der letzten Zeit wieder sehr heftig geworden. Dabei handelt es sich keineswegs um neue Überlegungen. Die Frage nach dem günstigsten Bildformat ist bald so alt wie der Film selbst.

Von neuem tauchte dieses Problem bei der Einführung des Tonfilms auf. Dabei zeigte sich, daß man nicht völlig frei in der Entscheidung ist, weil die in den Kinotheatern und in den Filmstudios investierten technischen Einrichtungen außerordentlich große Werte darstellen, die man bei jeder Weiterentwicklung möglichst erhalten will. Eine technische Neuerung, die die bisherigen Anlagen ausschaltet, wird sich nur sehr schwer durchsetzen lassen, weil dann die ganzen vorhandenen Werte abgeschrieben werden müßten. Das ist der Grund, weshalb sich technische Neuerungen — zum Beispiel der Tonfilm und der Farbfilm — erst dann in der Praxis durchsetzen konnten, als sie so weit entwickelt waren, daß man weitgehend mit den vorhandenen Anlagen weiterarbeiten konnte.

Während frühere Versuche, das Bildformat zu ändern, ohne praktische Auswertung blieben, ist in der letzten Zeit mit verschiedenen Verfahren bereits ein Übergang zu anderen Formaten durchgeführt worden. Die dabei gewählten Abmessungen sind jedoch sehr unterschiedlich.

Das Cinemaverfahren arbeitet mit drei Projektoren, deren projizierte Bilder sich zu einem Gesamtbild vereinigen, bei dem die Höhe sich zur Breite wie 1 : 3,5 verhält. Es ist das Verfahren mit der stärksten Verbreiterung des Bildes. Da der Aufwand für dieses Verfahren — für eine pausenlose Vorführung sind zweimal drei Projektoren statt der bisher üblichen zwei Projektoren erforderlich — sehr groß ist, war man bestrebt, eine Bildverbreiterung mit einem Projektor zu erreichen, und man erinnerte sich, daß es bereits Optiken gab, die das Bild bei der Aufnahme in der horizontalen Richtung komprimieren und bei der Wiedergabe expandieren. Ein Gegenstand wird, wenn die Optiken einen Verzerrungsfaktor von 1 : 2 haben, bei der Aufnahme in horizontaler Richtung auf die Hälfte verjüngt und dann bei der Wiedergabe auf das Doppelte verbreitert, so daß er wieder in normaler Breite erscheint.

Auf diese Weise ist man in der Lage, ein Verhältnis der Höhe zur Breite von 1 : 2,55, wie es bei dem Cinemascope-Verfahren benutzt wird, auf den Filmstreifen in einem Verhältnis von 1 : 2,28 aufzuzeichnen und dann durch die Projektionsoptik wieder auf das angestrebte Verhältnis 1 : 2,55 zu bringen. Der Sinn dieser Maßnahme besteht darin, daß man das verbreiterte Bild zur besseren Ausnutzung der Lichtverhältnisse und des Filmmaterials auf der bisher üblichen Fläche des Filmstreifens unterbringen kann. Dadurch kann man mit den bisher üblichen Apparaturen weiterarbeiten. Es ist lediglich vor der Kamera und vor dem Projektor eine Optik erforderlich, die das Bild in dem gewünschten Maß in horizontaler Richtung komprimiert. Diese Optiken nennt man Anamorphoten, und das ganze Verfahren ist als Cinemascope-Verfahren bekannt.

Durch die mit dem Cinemascope-Verfahren verbundene starke Vergrößerung des Bildes in der Horizontalen besteht die Gefahr, daß das Filmkorn störend wirkt. Um dem entgegenzuwirken, wurde das sogenannte Vista-Vision-Verfahren vorgeschlagen, bei dem das Negativbild doppelt so groß ist wie bisher. Man läßt den Filmstreifen in der Kamera horizontal ablaufen und bewegt ihn gegenüber dem bisherigen Zustand jeweils um die doppelte Breite, wie das beim Leica-Bild der Fall ist. Damit man in den Kinotheatern keine Veränderung vornehmen muß, wird dieses doppelt so große Negativbild in der Kopiermaschine auf das bisher übliche Format verkleinert. Da dadurch auch das Negativkorn verkleinert wird, erreicht man in gewisser Hinsicht eine Verbesserung hinsichtlich der Körnigkeit. Gleichzeitig wurde bei diesem Verfahren vorgeschlagen — was auch in der Praxis durchgeführt wurde — das Verhältnis von Höhe zur Breite mit 1 : 1,85 festzulegen. Dieses Verfahren hat den Vorteil, daß es in einer größeren Zahl von Kinotheatern einzuführen ist, weil die Bildwandverbreiterung begrenzter ist als beim Cinemascope-Verfahren.

Neben diesen, mit besonderen Mitteln arbeitenden Verfahren hat man aus rein ökonomischen Überlegungen noch einen dritten Weg eingeschlagen. Hierbei hat man lediglich einen Teil des Bildes durch Abdeckbleche im Projektor abgedeckt und damit eine andere Relation von Höhe zu Breite geschaffen. Wenn man beispielsweise durch die Abdeckbleche („Kasch" genannt) oben und unten vom Bild etwas abschneidet, so kann man theoretisch jedes gewünschte Verhältnis von Höhe zu Breite erreichen. Im praktischen Betrieb ist das jedoch begrenzt auf 1 : 1,6 bis 1 : 1,7, in besonderen Fällen auch noch bis 1 : 1,85. Die Begrenzung liegt darin begründet, daß man einerseits einen wesentlich höheren Lichtaufwand betreiben muß, der durch den Kasch abgefangen wird, also nicht nutzbar ist, und daß man andererseits von dem bei der Aufnahme erzielten Bild mehr oder weniger willkürlich Teile abschneidet. Der Vorteil dieser Methode besteht jedoch darin, daß man ein und dieselbe Kopie sowohl im alten Format als auch in einem verbreiterten Format vorführen kann. Außerdem ist der allmähliche Übergang vom bisherigen Format auf ein verbreitertes Format bequem durchführbar. Regisseur und Kameramann müssen jedoch bei der Aufnahme darüber wachen, daß in den Teilen des Bildes, die bei Breitbildvorführung abgekascht werden, nichts für die Handlung Entscheidendes aufgenommen wird.

II. Künstlerische Fragen

Das war zunächst der technische Tatbestand. Wenn man sich nun fragt, welches Verfahren wir in der Zukunft anwenden werden, so ist die Entscheidung heute noch sehr schwer. Viele vertreten die Meinung, wenn man eine Änderung des Bildformats durchführt, dann soll man gründlich zu Werke gehen und gleich das Cinemascope-Verfahren einführen. Das hat ohne Zweifel etwas für sich. Man muß sich jedoch darüber klarwerden, welche künstlerischen Wirkungen man damit erreichen kann.

Jeder, der einmal Aufnahmen in diesem verbreiterten Format gesehen hat, stellt fest, daß Landschaftsaufnahmen — überhaupt Außenaufnahmen — in der Totale wesentlich eindrucksvoller wirken als im bisherigen Format. Der Grund liegt wohl darin, daß bei Totalen der Zuschauer seine Aufmerksamkeit nicht auf einen bestimmten Punkt des Bildes richtet, sondern das gesamte Bild betrachtet und infolgedessen bei einem verbreiterten Bild mehr Eindrücke empfängt als bisher. Bei Nah- und Großeinstellungen hingegen wird die Aufmerksamkeit des Zuschauers vom Regisseur und Kameramann bewußt auf einen bestimmten Punkt des Bildes gelenkt. Deswegen ist bei Nah- und Großeinstellungen das bisherige Format befriedigender, denn der Zuschauer wird nicht durch Nebensächlichkeiten, die zwangsläufig in den Teilen der Verbreiterung des Bildes liegen, abgelenkt. Das heißt, daß die Beurteilung des Bildformates sehr stark mit der Wahl der Kameraeinstellung — nämlich Totale einerseits und Nah- bzw. Großaufnahme andererseits — zusammenhängt.

Es gibt also, und das scheint, wie die vorstehende Erklärung zeigt, auch gar nicht anders möglich zu sein, keine einheitliche Beurteilung des Bildformats. Man möchte daraus den Schluß ziehen, daß man das Format dem Genre des Filmes anpassen sollte. Filme, die überwiegend mit Totalen arbeiten, dürften stärker im verbreiterten Format wirken, während Filme, die sich mehr auf Interieurs — also auf Nah- und Großeinstellungen konzentrieren, dagegen im bisherigen Format wirkungsvoller sind.

Ein anderer Weg läge darin, daß man während der Vorführung eines Filmes das Format verändert. Es gibt hierfür auch schon eine Reihe technischer Vorschläge. Ob dieser Weg für den Zuschauer befriedigend ist, muß jedoch dahingestellt bleiben. Da er vom ästhetischen Standpunkt aus jedoch am weitesten geht, ist es verdienstvoll, Untersuchungen in dieser Richtung durchzuführen.

Die Filmtechniker haben sich eingehend mit den technischen Möglichkeiten beschäftigt und, wie die vorstehenden Ausführungen zeigen, für jede Möglichkeit eine Lösung entwickelt. Es liegt nun an den künstlerischen Mitarbeitern des Films, vor allem den Regisseuren und Kameramännern, aber auch an den Besuchern der Kinotheater, ihre Meinungen zu äußern.

Wichtig ist dabei, daß nicht nur emotionale Urteile gefällt werden, sondern daß versucht wird, in einer möglichst gründlichen Analyse Stellung zu nehmen. Im Augenblick ist sowohl bei den Filmtechnikern wie bei den Kinotheatern eine Stagnation festzustellen, da sich niemand auf eine Einrichtung festlegen möchte, die in ein oder zwei Jahren als falsch erklärt wird. Um die technische Entwicklung aus dieser Stagnation zu befreien, ist es daher dringend notwendig, recht bald zu einer Klärung zu gelangen.

Herausgeber: Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, Berlin N 4, Oranienburger Straße 67, Fernruf 42 53 71. Veröffentlicht unter der Lizenznummer 714 des Presseamtes beim Ministerpräsidenten der Regierung der Deutschen Demokratischen Republik. Chefredakteur und verantwortlich für den Inhalt Paul Thyrêt. Preis des Einzelheftes 0,30 DM, Monatsabonnement 0,65 DM, Vierteljahresabonnement 1,95 DM. Druck (36) Berlin W 8, Schützenstraße 18—25

George Fant: Es ist etwas faul...

Filmbrief aus Schweden

UM EINE REICHSTAGS-DEBATTE

„Es ist etwas faul: Schneidet das Geschwür auf, meine Damen und Herren im Reichstag!"

Es ist der bekannte Schauspieler Georg Fant, der diese Stellung in einem Artikel einer Stockholmer Zeitung anläßlich der Reichstagsdebatte über Filmfragen nahm. Was Fant und viele mit ihm auf dem Herzen haben, kann vielleicht auch für das Publikum in der DDR von Interesse sein; denn obwohl es sich um eine „interne" schwedische Angelegenheit handelt, seine Kritik trifft auch auf viele westliche Länder zu.

Fassen wir Fants Kritik in einigen Punkten zusammen, dann ergibt sich folgendes:

Die Filmateliers befinden sich in Händen einiger Monopole. Das heißt dann, daß ein selbständiger Produzent — künstlerisch wie politisch und ökonomisch gesehen — keine große Wahl hat; versucht er, seine Auffassung zu behaupten, erhält er kein Atelier, erhält er aber ein Atelier, dann bestimmt das Monopol, was und wie gedreht werden soll.

Auch die Filmtheater gehören meist den gleichen Monopolen, die durch ihre „Kino-Ketten" den Markt beherrschen. Ist es nun einer privaten Gruppe von Filmschaffenden wirklich irgendwie gelungen, einen Film zu drehen, dann kommt der Film nur auf die Leinwand, wenn die Monopolbesitzer „ja" dazu sagen. Und das ist nicht immer der Fall.

Fant schlug deshalb vor, daß der Staat ein Atelier errichtet, das einzelnen Filmschaffenden offensteht, und daß mehrere Kinos (wie es z. B. in Norwegen der Fall ist) kommunalisiert werden, um die „Kino-Ketten"-Monopole zu brechen.

Ein Teil der Gewinne dieser städtischen Kinos soll verdienten Filmschaffenden als ökonomische Unterstützung dienen.

Die staatliche Filmsteuer, die jetzt 38 Prozent beträgt, muß herabgesetzt werden, um die schwedische Filmproduktion zu fördern.

Qualitativ hochstehende Filme müssen besondere Unterstützung genießen.

Fant bringt in seinem Artikel Beispiele, wie einzelne Produzenten von den Ateliermonopolen behandelt werden. So wurde einem „Untermieter" eine Rechnung präsentiert, nach der er 96 Kronen zu bezahlen hat, weil er in einer Szene einen Wecker gebraucht hat.

„Ich muß offen sprechen, obwohl ich damit ein Risiko eingehe und den Kuchen, an dem ich jetzt beiße, verlieren kann", erklärte Fant in seinem Beitrag, der in der schwedischen Öffentlichkeit ein großes Echo gefunden hat.

L. Thegel

Nachlese aus Cannes

Bonn fühlte sich angesprochen

Es wurde bei den VIII. Filmfestspielen in Cannes mit Befremden aufgenommen, daß die offiziellen Bonner Vertreter gegen den jugoslawisch-norwegischen Film „Straße des Blutes" Protest einlegten und die Absetzung des Streifens erzwangen. Unsere hh-Korrespondentin schreibt uns zu diesem Vorfall:

Das ist der Inhalt des Films: Nicht weit von der schwedischen Grenze entfernt liegen einige norwegische Häuser. Ihre Bewohner haben bis jetzt noch nicht viel vom Krieg verspürt, das Leben geht seinen gewohnten Gang. Beim Bau eines Lagers finden sie Arbeit. Aber für wen ist das Lager bestimmt?

Eines Nachts kommen sie, die jugoslawischen Kriegsgefangenen, die hier oben an einer Straße bauen müssen. Entsetzt erleben die norwegischen Arbeiter die Behandlung der Gefangenen mit, am liebsten würden sie fortgehen, aber vielleicht können sie den Ärmsten helfen? Und sie tun es.

Besonders Janko, einen der Jüngsten, haben sie ins Herz geschlossen. Er erhält von ihnen für die Flucht mehrerer Gefangener einen Plan und einen Kompaß. Als bei einer Durchsuchung die Gefahr der Entdeckung besteht, rettet Janko die Lage, indem er aus der Reihe tritt, was nur den Tod bedeuten kann. Doch ihm ist eine Gnadenfrist gegeben, man kleidet ihn am nächsten Tag in die „Generalshose" — jeder Gefangene, der sie trägt, ist vogelfrei. Als auch Janko über die Lagergrenze geschickt wird, um abgeschossen zu werden, stiftet ein Norweger durch eine vorzeitige Explosion Verwirrung, so daß Janko entfliehen kann.

Da er nicht gleich gefunden wird, müssen viele Gefangene, darunter auch sein Vater, seine Flucht mit dem Tode bezahlen. Janko erlebt auf seiner Flucht noch bange Minuten und Stunden, doch endlich mit Hilfe eines Norwegers, der lieber seinen eigenen Sohn, der bei der norwegischen SS ist, umbringt, gelingt ihm der Grenzübertritt.

Die Regierung von Bonn hat diesen Film von der Liste der in Cannes vorzuführenden Filme absetzen lassen, weil er angeblich das deutsche Gefühl beleidige. Da in diesem Film aber überhaupt nicht von Deutschen, sondern nur von SS, auch von norwegischer SS, die Rede ist, bedeutet die Erklärung Bonns eine Gleichsetzung von Faschismus und Deutschen, eine Auffassung, gegen die sich auch verschiedene westdeutsche Journalisten in Cannes empörten, die den Film sahen und die Handlung ihrer Regierung unbegreiflich fanden.

In der Tat behandelt diese norwegisch-jugoslawische Ko-Produktion eindeutig das Thema der Menschlichkeit. Die Gefangenen, die Hunger leiden, ihr Versuch, innerhalb des Lagers eine Gemeinschaft zu errichten; auf der anderen Seite die Bevölkerung, die durch diese Gefangenen aufgerüttelt wird und erkennt, was Krieg, was Faschismus bedeuten; Männer, Frauen, die über ihre eigenen Probleme hinauswachsen und den anderen helfen. Es ist ein eindringlicher Film, an dessen Wahrhaftigkeit und Aufrichtigkeit nicht zu zweifeln ist.

Leben oder Tod

Lebhaftes Interesse bekundete man in Cannes für den ägyptischen Film „Leben oder Tod". Über ihn schreibt unsere hh-Korrespondentin:

Der ägyptische Film beginnt, sich vom amerikanischen Vorbild zu lösen, nationale Merkmale zu entwickeln und dadurch nicht nur in den arabisch sprechenden Ländern einen bedeutenden Platz einzunehmen, sondern auch in der internationalen Filmwelt.

„Leben oder Tod" führt uns in die Familie eines Arbeitslosen gerade am Tag vor einem großen Fest. Der Stolz verbietet es dem Mann, das Fest bei seinen Schwiegereltern zu begehen; er überwirft sich deshalb mit seiner Frau, die allein zu ihren Eltern geht, während das zehnjährige Töchterlein dem Vater helfen möchte.

Er bekommt einen Herzanfall und schickt das Kind zur Apotheke, um seine Medizin zu holen. Aber alle Apotheken sind geschlossen bis auf eine, die weit von Altkairo, dem Wohnviertel des Mädchens, entfernt liegt. Das Kind bekommt dort die Medizin, aber kaum hat es den Laden verlassen, stellt der Apotheker erschrocken fest, daß durch ein Versehen die Medizin zu Gift geworden ist. Von dem Mädchen kann er aber nichts mehr entdecken.

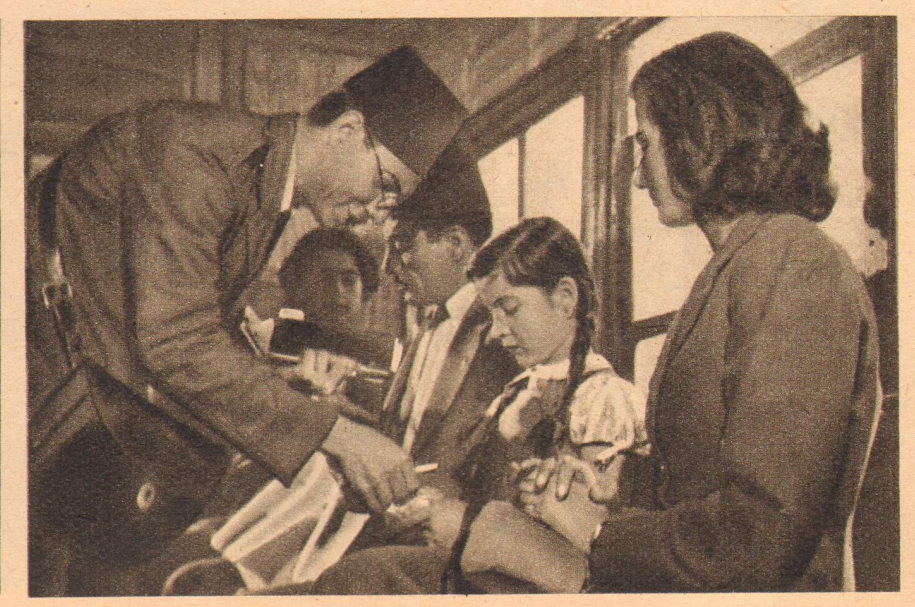
Er läuft zur Polizei, schließlich zum Polizeihauptquartier, wird noch in eine andere Geschichte verwickelt und erhält endlich Unterstützung. Sämtliche Straßen werden nach Kindern mit Flaschen abgesucht, Straßenbahnen beobachtet, Leute befragt und als letztes eine Warnung durch den Rundfunk gegeben.

Wir erleben die Suche nach dem Mädchen mit, lernen dabei das neue Kairo kennen, in dem sich Altes mit Modernem mischt, begegnen hilfsbereiten Leuten und sind um ein weiteres Stück Erfahrung bereichert.

Kamal El Scheikh ist der Regisseur, die Kamera führt Achmed Khorschid. Interessant ist, daß eine Frau die Produzentin des Films ist. Schon seit 25 Jahren beschäftigt sich Assia Dagher mit der ägyptischen Filmproduktion, von der sie hofft, daß sie Weltruf erlangen wird.

Das kleine Mädchen mit dem erwachsenen Gesicht wird von Doha Amir gespielt, Vater ist der bekannte Schauspieler Emad Hamdi, und der Apotheker wird von Hussein Riad dargestellt.

Zu erwähnen ist noch, daß die ägyptischen Filme auch in Tunesien, Algerien und Marokko immer häufiger gespielt werden.



Lilli Hartenstein Plauen 1 Vogtl. Lessingstr. 28

HEINRICH-GREIF-PREIS 1955

Am 29. Juni verlieh der Vertreter des Ministers für Kultur der Deutschen Demokratischen Republik, Alexander Abusch, in Berlin den diesjährigen Heinrich-Greif-Preis an verdiente Filmschaffende.

Den Heinrich-Greif-Preis I. Klasse erhielt das Kollektiv der DEFA-Wochenschau „Der Augenzeuge“: Chefredakteur Helmut Schneider, stellvertretender Chefredakteur Rolf Schnabel, die Schnittmeisterin Charlotte Beck, Kameramann Helmut Gerstmann, Sportredakteur Heinz Sobiczewski und Tonmeister Fritz Thymm.

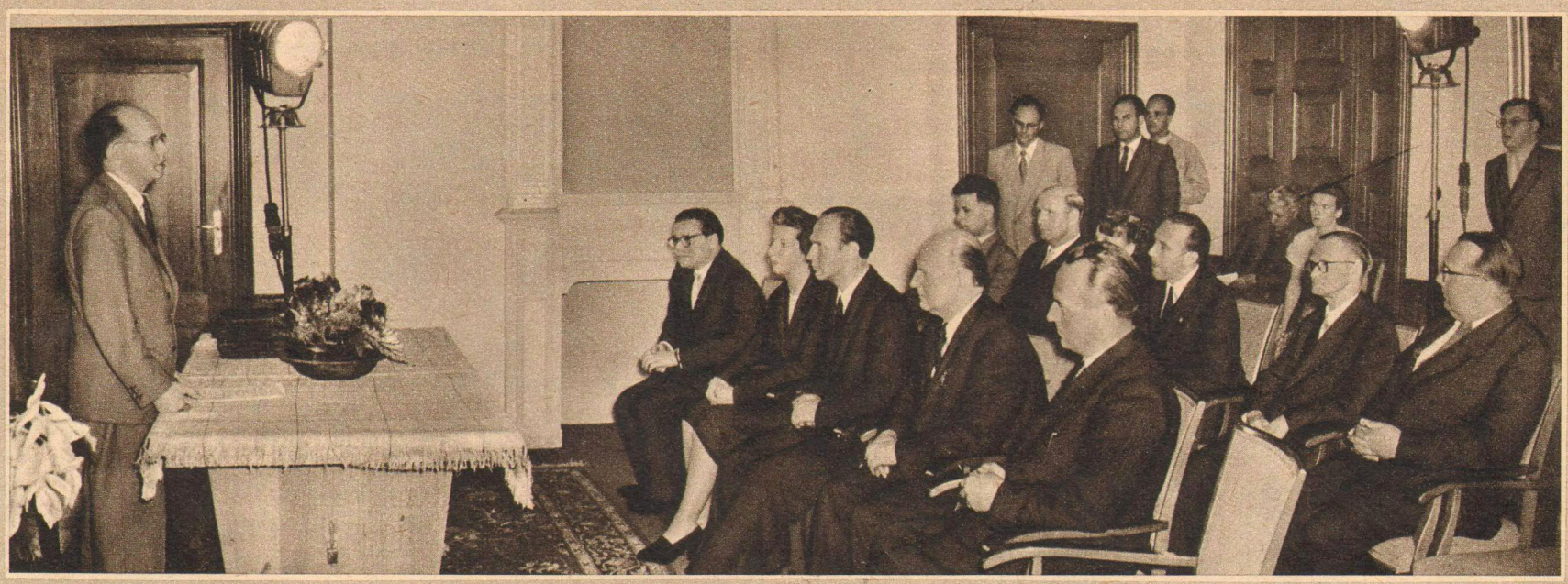
Den Heinrich-Greif-Preis II. Klasse erhielt das Synchron-Kollektiv Bodo Francke für die Synchronisation des bulgarischen Films „Lied vom Menschen“: Synchronregisseur Bodo Francke, der Autor Wolfgang Krüger, Nationalpreisträger Günther Simon als Sprecher des Hauptdarstellers und die Schnittmeisterin Brigitte Kirsche.

Den Heinrich-Greif-Preis III. Klasse erhielten die Schöpfer des Hochschulfarbfilms „Mückenlarve“, das Kollektiv des DEFA-Studios für populärwissenschaftliche Filme: Max Bruchmüller (Regie und Kamera) und der wissenschaftliche Mitarbeiter Prof. Dr. Manfred Gersch.

HEINRICH GREIF

Zum neunten Mal jährt sich nun der Todestag dieses vorbildlichen Schauspielers und Publizisten. Schon vor 1933 bekannt geworden, mußte er 1934 wegen seiner antifaschistischen Einstellung emigrieren. Moskau wurde der Ort, von dem aus er seinen Kampf gegen den Faschismus fortführte. Er wirkte in vielen sowjetischen Filmen mit, und immer wieder drang seine Stimme durch den Rundfunk nach Deutschland. Als 1945 seine Heimat befreit war, kehrte Heinrich Greif als einer der ersten zurück. Das Ensemble des Deutschen Theaters gewann ihn. Und schon seine ersten Rollen zeigten, daß die neue deutsche Schauspielkunst viel von seiner Gestaltungskraft erwarten konnte. Aber am 16. Juli 1946 verließ er die Menschen, für die er stets gewirkt hatte, für immer.

Links: Max Bruchmüller und Prof. Dr. Manfred Gersch

Rechts: Die Schnittmeisterin Charlotte Beck nimmt ihre Urkunde entgegen

Unten: Alexander Abusch bei seiner Ansprache vor den Heinrich-Greif-Preisträgern